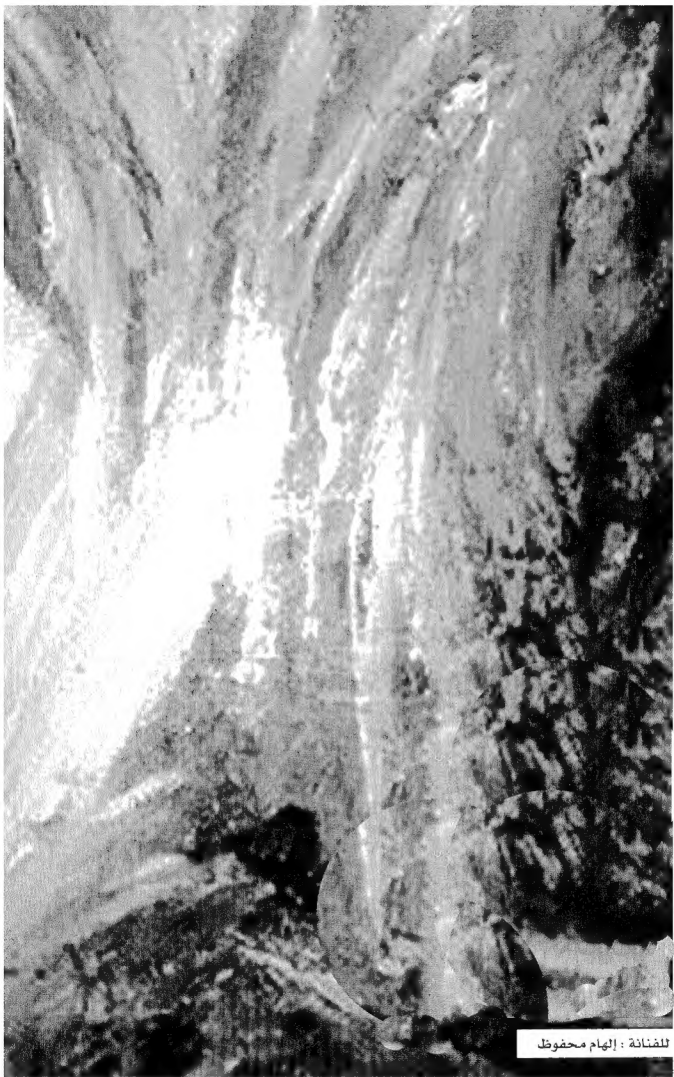


العدد الخامس عشر بعد المائة

# عمان

مجلة ثقافية شهرية





للفنانة : إلهام محفوظ

ممدوح عدوان : جنازة الشعر..

أم جنازة الشعراء.. أم جنازتنا جميعاً..؟

... هانحن نشد خلف جنازتك المهيبة، كي لا ندع الحزن يحاصر أصواتنا، ولكي لا يمتد اليأس إلى أرواحنا... نشد وصيتك التي ستظل مغلقة الأخير، لكي لا يموت الشعر أو يصبح شاهد زور في هذا الزمن اللامعنى له.

"نعوذ من الصمت في الجوع

والضحك بعد الإهانة

والخوف باسم القناعة

ونعوذ من النفس

وهي تغالب كي تكتفي بالفتات

... ها نحن جميعنا شهود مرحلة، سفحنا أول العمر على مشارف أحلامها سراباً ووهماً، وذرفنا في منتصفها الدمع الكسارات وخيبات حتى كبر الجرح في عتمة الانتظار، وضاق المنفى بنا " حتى قال العرفان لن تدخل غرباطة إلا بعد الموت، فماذا تنتظر الآن.. "

هل كان ينبغي، أيها الصديق، أن تظل ممسكاً على جمر هذا الإيمان طوال مسيرتك الطويلة فلا تجد معادلة أخرى تزواج فيها بين أن " لا تستريح للخدعة في جنة.. تحتها النهر.. ولا بأسرونك بالصبر.. كي لا يستبد بك الخوف..؟ "

يا لعنالك.. لم تفعلها بل تماديت عندما واصلت تحريضنا على أن نظل نملك معك بجبر ما رأيته صواباً، واعتبرت لك، والطريق إلى قبرون " ما زال أقصر من قامتك، أننا لم نحتمل مثلما احتملت، ولم نصمد مثلما صمدت، بل كنا نتساءل مع انفسنا نياية عن آخرين كثر لم يمتلكوا حتى جرأة الاعتراف بذنب " ذليلة الجبن.. "

ماذا كان يضربنا لو أننا اهتممنا جميعاً بما اعتصمت به، وماذا عسانا سنخسر لو أننا صمدنا في خنادق الوطن.. ثوابته، وقضاياه، وحقوق أبنائه المشروعة، مثل باقي الأمم والشعوب..؟

وأقول لك أيها الصديق أننا لم نشر على أجوية تسند أرواحنا المتعبة، وعزلنا المكودة إلا عندما اقتربنا من " قبرون " مسقط رأسك، وقبلة راحتك الأبدية، فلقد كان الشهيد الذي رأيته أبلغ الأجوية. ليس على أسفلتنا نحن الذين شاركناهم حفاوة الاستقبال بك، أيها الحي الميت، بل لكل الذين تعثرت أقدامهم في أول الدرب أو الذين اختاروا أن يأكلوا مرة.. ثم تضع البلاد.. "

أيها الصديق..

ها أنت كما يقول صديقنا المشترك الشاعر العراقي الكبير يوسف الصالح.

فما زلت أذكر.. أنا مشينا وحيدين نبحث عن فندق للعناق..

وحين وجدنا الشوارع مهجورة

والفنادق ممنوعة على العاشقين

اخترعنا الفراق

ولكننا - أيها الصديق الحاضر بيننا، سيظل رهائنا الأبدى الذي سيمنحنا شرعية البقاء والحياة والحب، وينفخ في شراييننا هج الحرية والأمل هو إصرارنا وعنادنا واستماتتنا بأن شوارع هذا الوطن العربي لن تظل مهجورة. ولن توصل فنادقها أمام العشاق.

وستظل.. معك.

" نعوذ من الصمت في الجوع

والضحك بعد الإهانة

والخوف باسم القناعة "

وعلى روحك الطمأنينة والسلام

وعلى " قبرون " وأهلها المحبة والإحسان.. هذه البلدة التي ضربت أروع الأمثال في التعبير عن العرفان بأصدق معانيه، لواحد من أبنائها المخلصين لها، كأخلاصه ثقافتها أمته ومخزونها العرفي، وستظل صورة استقبالتها لجنازة ممدوح من اللوحات التعبيرية الخالدة التي ستحفر أبعادها ( الشكل والمعنى ) في الوجدان الشعبي لعقود طويلة قادمة.





4

مؤسسة اسمها  
ممدوح عدوان



الغلافان الأول والأخير

للنشان إبراهيم النغيث

10



روكس بن زائد  
العزيمي من القراءة  
إلى الفرجة

## المحتويات

- |    |                     |                                  |
|----|---------------------|----------------------------------|
| ٤  | رشاد أبو شاور       | مؤسسة اسمها ممدوح عدوان          |
| ٦  | محمود عيسى موسى     | اشتريت هذا الموت                 |
| ٨  | فخري صالح           | ممدوح عدوان الكاتب العضوي        |
| ٩  | خليل قنديل          | ممدوح عدوان الموت المديح بالحياة |
| ١٠ | د. إبراهيم خليل     | روكس من القراءة إلى الفرجة       |
| ١٣ | يحيى القيسي         | روكس أبلان الذي غاب              |
| ١٤ | د. عباس عبد الحليم  | العزيمي وضاء زوجة                |
| ١٦ | عبد الملك مرتاض     | سؤال الكتابة                     |
| ١٩ | د. مها فائق المطار  | الأم فرانكفورت                   |
| ٢٠ | د. أحمد فرحوخ       | الرواية المغربية                 |
| ٤٥ | فاروق وادي          | مدارات ( لعنة الوردة)            |
| ٢٤ | د. مقداد رحيم       | لآلئ الزمن في شتاء حائل          |
| ٢٨ | د. فوزي الزمرلي     | الراوي والمدينة                  |
| ٣٤ | صابر الحباشه        | الطفل المحبوب العياري            |
| ٣٩ | جمال ناجي           | مناحة للروح                      |
| ٤٠ | د. حفناوي بعللي     | صورة الجزائر في كتاب البير كامور |
| ٥٠ | مصطفى الكيلاني      | الدرجات لجميلة الممايرة          |
| ٥٣ | محمد الخالدي        | من سيرة عاشق                     |
| ٥٤ | أديب حسن محمد       | مدونات الأبيكم                   |
| ٥٥ | المولدي فروج        | كافور يتعلم قراءة الختبي         |
| ٥٨ | علي القاسمي         | القارب                           |
| ٥٨ | مصطفى نصر           | حفار القبور                      |
| ٥٩ | عبد الطيفي الأرنؤوط | من الأدب التونسي                 |
| ٦٤ | جهاد صلتانصيمه      | الرواية سيمنا واستلهامات متبادلة |
| ٦٩ | إبراهيم الحجري      | العاشق                           |
| ٧٠ | مصطفى رمضان         | الرؤيا الكرفظالية                |
| ٧٤ | أحمد الحلبي         | اقتناص في الدراسات النقدية       |
| ٨٢ | د. حسن صليحة        | الخطاب المسرحي                   |
| ٨٨ | محمد العامري        | حصان عمان التشكيلي               |
| ٩٢ | أحمد النعيمي        | إصدارات جديدة                    |
| ٩٦ | نبلى الأطرش         | الأخيرة                          |

40

صورة الجزائر في  
كتابات البير كامور



70

الرؤية الكرفظالية  
للعرض المسرحي عند  
بلهيسي



كانون ثاني / ٢٠٠٥

تصدر عن

امانة عمان الكبرى

115

رئيس التحرير المسؤول

عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

فخري صالح

هاشم غرايبة

خليل قنديل

محمود عيسى موسى

ابراهيم جابر ابراهيم

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص ب (١٣٢) تليفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

البريد الالكتروني: Amman\_mg@gg.com.jo e-mail:

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٥/ ٢٠٠٢/٨٣٣)

التصميم والاعراج

ريما أحمد السويطي

الرسوم بريشة

كفاح آل شبيب

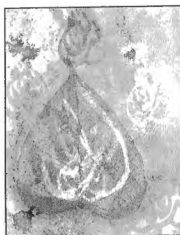
ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، وأن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

82



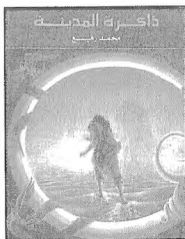
الخطاب المسرحي  
بين سؤال الهوية  
وما بعد الحداثة



88

حصاء عمان  
التشكيلي

92



إصدارات  
جديدة

منذ التقينا في نهاية الخمسينات نمت بيننا صداقة. كان هو في الجامعة، وأنا في المرحلة الثانوية. أمسيات (بوفيه) جامعة دمشق أطلقت شهرة ممدوح وعلى كنعان، وفايض خضنور، والفلمطيني فواز عيد، والأردني تيسير السبول والعراقي كريم كاسد.

كان هؤلاء أبناء (الحدادة)، قصيدة التفعيلة، ومن الجامعة انطلقوا على صفحات مجلة (الأدب) البيروتية، ولما في سماء الحركة الشعرية العربية كجيل يشكل امتداداً لجيل المؤسسين لقصيدة التفعيلة، أو (الشعر الحر)، ويدفع بتطورها وحضورها إلى الأمام خطوات واسعة.

من المقالات المبكرة لممدوح مقالة ما زالت في بالي - وممدوح كاتب مقالة متميز - يسخر فيها من فئاة جامعية تقرر أرض (بوفيه) الجامعة بمعاني حداثتها بالتراشق مع طرقة الملكة؛ طلق ملقططق ملق. هذا في حين تتساقط حبات المطر في ساحة الجامعة، وهنا يستذكر ممدوح فلاح قريته الذين يكدحون في أرضهم، يحرقون ويبيذرون، ويقتلعون الأعشاب الضارة، وهم يحسبون حبات المطر التي تنزل على حقولهم...

منذ البداية، حين وفد ممدوح إلى المدينة - دمشق الشام - لم



-١-

صوته كالعادة يأتي قوياً إذ نتحدث عبر الهاتف. أحياناً كانت زوجته السيدة إلهام تخبرني أنه نائم، وهكذا أعرف أنه متعب، وأن المرض يهاجمه.

لم أعد أدبر مقالب مع ممدوح صبر الهاتف، مع أننا ما التقينا، أو تهاقنا، إلا والمقالب حاضرة بيننا.

الآن ليس بمقدوري أن أتذكر منها شيئاً، فأنا وهو اعتدنا على الارتجال اللحظي، وكانت سخريتنا، و(أهيهاتها) - وفقاً للمصطلح الشعبي المصري - أبنة لحظتها، وما كنا نزال من أجد، فسخرتينا قريبة من المسرح المرتجل الناقد، ونحن عاشقان للمسرح، ممدوح يكتب وأنا مشاهد. ممدوح (آنذاك).

يتعامل معها بانكسار، ولا بمداينة، لا بضعة ولا باستعلاء، فهو بالشعر، والكتابة الصحفية، والتعلم في الجامعة (اللغة الإنكليزية)، يتسلح لرحلة حياة جادة هادئة، يصنع لنفسه مجداً يمكنه من أن يصبح أحد نجوم المدينة البارزين في وقت قياسي. كانت الشام آنذاك مدينة صغيرة، أليفة، ومع ذلك فهي المدينة وليست (ضيعة) صغيرة نائية كمسقط رأس ممدوح.

احتفظ ممدوح برغيفته بما هي بساطة، وكرم ضيافة، وتواضع، وسخاء عواطف تبدل لمن يستحق، وكذا فطري حاد، ويعد عن تشاطر وتزلف الرفي الذي يتلبسه شعور بالنقص إزاء المدينة وكبارها وأضوائها.

وتوجّه بالعودة إلى حياته المفعمة بالحياة، وإلى محبيه، مستأنفاً رحلة العطاء.

مدح من معدن أصيل عصي على أن يثلم أو ينكسر، لذا واجه المرض الخبيث بالعمل، العمل الذي هو القيمة الإنسانية الخالدة، العمل الذي هو مقاومة، العمل الذي هو كرامة إنسانية.

ارتشفت قهوتها على مهل، لا شفقة في كلامنا، ولا عواطف مبالغ بها، فنحن في حضرة محارب، وهذا المحارب يقدم بمضاء عزمته درساً فذاً سبقه مع شواغخ أعماله الشعرية والنثرية.

كل شيء كان حاضراً باستثناء الفكاهة والضحك العالي الصاخب، فنحن نشهد غير محايدين على حالة اشتباك لا مزاح فيه، بين واحد من خيرة أبناء جيلنا وعدو يريد أن يسلبه منا.

مدح لم ينهر بسرعة أمام المرض، فهو قاوم بالندب على الحياة، والإمعان في حُبها وتكريمها.

اشتغل مدح بأقصى طاقته، فمروءة من هذه الحياة لم يكن عابراً، وهو يرفض أن يختطف وهو في الطريق كما لو أنه إنسان خرج يمكن أن يؤخذ على حين غرة.

مدح عاش سنوات (المرض) مشغولاً بأمراض حياته العربية المدمرة، بالفساد الذي يلتهم عافيتنا، بالخراب يفشيه مارقون بلا حسائر، فهجأ (المقاتلة) الراكدة الزائفة ودعا لمواجهتها بالجنون الغاضب الخارج على حياة الخراف.

مدح أدان (حيونة) الإنسان العربي مباشرة بدون رموز كما يفعل غيره.

مدح لم يترفع عن واقع حياته بأدعاء (الفن) الصافي، والحدائق وما بعد الحدائق، هو أحد المجددين للقصيد العربية، المعارف بتأقافته الفسيحة العميقة أن التخلف في بلادنا له أسباب داخلية، فأعداء الداخل يحرمون الأمة من الحرية، والفعل، والتقدم، والخروج من زمن الانحطاط، وللحاق بزمن الحداثة.

لذلك قدّم مدح عنوان كل هذا النتاج الباهر في زمن قياسي، لأنه ملا وقته بجديّة لا بفارغ الكلام. عاش مدح وأنتج كما لو أنه مؤسمة، وبقي دائماً الفلاح الزارع، الذي يثمر زروعه خصباً.

أخي وصديقي مدح: بعض الناس يملئ (الثناء) من شأنهم، يكسبهم بما لا يستحقون، يعطيهم ما هم غير جديرين به، يجعل من (التصوص) التي تكتب عنهم (بياناً) يسحر العقول ويزيغها عن حقيقتهم...

مدح عدوان، والله، وأنا أكتب عنك، أشعر بالخل لأنني مقصّر إلى أبعد الحدود، فأنت أكبر بكثير مما أقوله عنك... مدح عدوان، أنت درس كبير لخفقينا، لبدعينا، لكل إنسان عربي يريد أن يعيش بشرف وصدق وكرامة...

أنت المثقف المبدع العربي المقاوم حقاً.

فلتعلم منك كل من يعنيه أن يعيش ويضيء مرفوع الرأس، مكافئاً ببناء لجمال الحياة العربية لأتفه بأنائها ونهايتها، برجائها ونسائها، حياة تعيدنا إلى التاريخ وتوقف حالة تحللتنا وإخراجنا منه...

دخل في صفوف البعث انتماء قناعة قبل أن يصل الحزب إلى الحكم، ولكنني على مدى سنوات معرفتي به لم أسمعته كغيره من (المتهمين) يباهي بالتمناه، أو يبذل جهداً لإقناع الآخرين بالانضمام لحزبه، أو لاحظ أنه يسعى إلى المناصب الحكومية الرفيعة.

إنه يمتاز بكونه شاعراً، وهو موثق أن دوره كشاعر أعلى وأكثر ديمومة من أي منصب، أو وظيفة، أو جاه زائل.

مدح منتم، واثقناؤه لأتمة أفراداً وجماعات، ولأقدس قضايها: فلسطين.

وربما، لا لتشابه اسمه العائلي مع عائلة (عدوان) في فلسطين، ولكن لحرارة شعره الفلسطيني ظنه كثيرون فلسطينياً.

غيره لعب لعبة الطائفة وهو ترفع عنها، وغيره دخل في شلل وتجمعات وهو بقي الفرد المشغول بهوم الجماعة والوطن، لا بالتطلي لجماعة.

مدح آمن أن موهبته وعمله وصدقه تأخذه على الطريق الصحيح، ولذا اشغل كثيراً، وتعددت مواهبه، وبالجهد المضني التي بذلها شاعراً، صحفياً، مترجماً، كاتب سيناريوهات، روائياً، بلغ ذروة العطاء وحقق القيمة التي استحقها.

مدح حكاه يارح، لذا لم أستغرب أن يبدع واحدة من أعظم الروايات العربية (أصدائي)، الملصية التي ولدت من زواج الموهبة، وروح البحث، وسعة الثقافة وما يتميز به من انتماء.

منذ نهاية الخمسينيات ونحن أصدقاء، لم يكتف مدح صداقتنا شيء، ود بلا مجال، ورفقة مواقف وانتماء، وطريق واحد يجمعنا...

بعد أن استحكم المرض به حرصت أن لا أراه مريضاً، ولذا اكتفيت بمكالمته هاتفياً، فمدح من ذلك النوع من الناس الذين يستحيل أن تراهم إلا وقد ملأوا الجلسة، أو القفا، بجديّة ما يطرح، وبالفكاهة الناقدة والساخرة من الغلط والقيح.

لكنني وقد طالمت منازلته للمرض قرّرت أن أذهب إليه وأزوره في بيته.

كلمته هاتفياً، وترافقت مع صديقي الروائي حمن حميد، وتوجهنا إلى بيته في المرة.

إنه يرثي بظلولاً قصيراً، وقصيصاً نصف كم. بدا لي أنه كما لو أنه ملاكم يواجه خصماً شرساً أنهكه نزاله، وأن الجولات امتدت كثيراً، لا لضراوة ولؤم الخصم حسب، ولكن لعناد مدح الذي يخوض الجولة بعد الجولة راغباً إغواء (الحكم) له بالانسحاب لعدم الجدوى من مط هذه المبارزة ذات الخاتمة المعروفة سلفاً.

مدح يلمس بأصابعه، ويكل هدوء شعر رأسه القصير الرمادي، يفرق الشعر وينسله ويتأمله، فتدّ السيدة إلهام رفيقة عمره وصديقتها وزوجته منديلاً تجمع فيه ما يتساقط من الشعر...

تنظر إلينا وتعلّق - سأحفظ بهذا الشعر...

لم تقل شيئاً آخر، وهي كانت تبعد فكرة (الموت)، أمله أن ينتصر مدح المحارب الذي لم يترك السيف، في معركته، ثم تترى شعره ينمو من جديد دليل المافية المستعادة، فيكون الشعر المتساقط تذكيراً بمعركة خاضها مدح بقوة قلب وبقطة روح

## اشتهيت هذا الموت

محمود عيسى موسى

الحنايا ولا يقول شيئاً عن القسوة المبهمة في رعشة  
الوداع، كأن الدنيا بكاء بعده، وكأن المرارة بلا  
لسان.

كان الصباح ندياً، أخرس العيون، كلما رغرت،  
تعثر الدمع بالأهداب، واختلطت المشاعر بفوضى  
الحافلات، وكان ممدوح على غير عادته، قد نام  
ليلته الأخيرة نائماً إلى الأبد،  
الا من رعشة تترقق في الريق  
صابرة ابت الا ان تحرس  
طراوة الشفة السفلى، طافحة  
بالتذكار، تذوب الشهد وتحمي  
النطق من الجفاف في دروب  
العطش.

رعشة في الريق، طفرت  
من جنون سويداء القلب، تميمة  
للنجاة من الموت خباها ممدوح  
مونة كل هذه السنين لشتاءات  
رهيفة الدرب ويلساً لقلوب  
الأصدقاء والمحبين هدا  
الكأس، كأسه الأسطورية إلى  
الأبد.

كان صباح الشام الفواح يحكي النارج  
والياسمين، ميللاً بالدمع، معسولاً بالرضاب، كقم  
ممدوح الذي سكت في النوم إلى الأبد، بعد رحلة  
السنوات الستين من المدن والبويع والشعر والكلام.  
هدا التبغ، تبغه وسحب دخانه المتصاعد إلى  
الأبد، وودع ممدوح حبيب دمشق كما يودع الوميض  
السماء في السماء.

كان الموكب ينطلق بسرعة الصباح وجنون  
القصاصد، وكان النهار يركض ويخطف معه  
الساعات كالثواني، وكان جسد الشاعر المنسجى

دقت ساعة الجمال المبجوح، ساعة الشام  
الموقوتة عند الثانية الأخيرة من العمر.

هرعنا من الأردن نحو الشمال، قطعنا سهل  
حوران ليلاً وأجنة القمح تتعلم في باطن  
الأمراء وتتغازى كالعشاق في مسيرة البرزخ،  
والنساء الحورانيات الساهرات على يقظة

الحرق وغفوة الهديل في  
أبراج الحمام وضوء الزيت  
في القرى المتلاثة في  
المدى، يجدلن الكاء على  
الحبيب بقصب الصبر  
وعرق الجبين سلال  
الخبز، التي اعدت لجني  
الموسم والخير وبريق  
الحبيب، وابتهاجاً بقطاف  
اللمعان في ذهب البيادر  
والحقول.

دقت، فوق ذرى  
قاسيون، وللصوت رهيبته  
وهيبته الجلييلة، كأنه وُكِد  
من جديد، ودوّت الصرخة

بين جبال قيرون، ودوّت اللحظة نفسها،  
وانتزعته صرخة الرحم نفسها يوم ولد ويوم  
اختلطت يد المنون الصاعقة من الحياة.

ساعة الرحيل في الشام، هي ساعة الولادة  
للأروفاء بعد الموت وأول الطريق نحو الخلود.  
هدا السعال العتيق، الذي تعمد يوماً بماء  
الأردن، هدا سعاله إلى الأبد.

كان صباح دمشق ازلياً، كقم ممدوح عدوان،  
صامتاً، مسكوناً بخجل رجفة اللقاء الأولى،  
مسبلاً أصابعه، يلا يُلَوِّح، يحشر حزنه في



ممدوح العدوان



يشق الفضاء والاسفلت، المقطوع اللسان الطويل الممتد حتى حمص وحلب، كالبرق، يسابق وميضه الريح وضوضاء المدن، ويسابق شوقه، حتى في الموت، للثم حفنة التراب الأولى عند السفح الأول، التي جُبل وولد منها وكست عظامه بلحم السنديان وأمدت عروقه بدم معتق من روح الكروم.

قطعنا سهل حوران، قبلنا أمنا دمشق قبلة الصباح وسرق الظهر منا النهار والطريق الطويل تشير الى حلب، اقتربنا من العصر.

هبت النسائم العليلية، وفي أعطانا نعلم له محبة الأهل وسلامات النهر المقدس.

قال ممدوح هذه وجهتي وصبوتي، فمال بنا الموكب نحو الغرب ومال بنا الهوى معه صوب الحبيبة (مصيف).

ثم كان الخبز أول المستقبلين في أول فرن للتور، إلى يمين أول الطريق، في قلادة القرى الممتدة حتى فيرون. مشت رائحة الخبز أمامنا وكان (هبالها) الطازج أول المشيعين.

الله، قرى بكامل عافيتها وفقرها وزيتها البكر وخوابي الشتاء تستقبل الموت بالخبز وتحمله الى الجبال وتحمل ابنها كصرة الارغفة وترتفع به كالنسمة ملفوفاً بوشاح الضباب الى السفوح.

هدأ الموكب واستراح الجسد المسجى لسماع ديبب الأرجل الحزينة، في سحر موطنه على وقع الرذاذ المتساقط وسحب الضباب، وهو يعبر مراته الأولى والطريق الجبلية الضيقة المحفوفة من جانبيها بالكروم وأهل القرى الشيوخ والرجال والنساء والصبايا وأطفال المدارس بلباسهم الموحد راعين أيديهم تحية لهيية

الصورة الراسخة ووفاء للشاعر الكبير.

مشى الموكب على مهل قبل موعد صلاة العصر، نحو مرتفعات (دير ماما) والطريق الجبلي البكر يذرف دمه بكبرياء الجنة المشتهاة، والوديان والينابيع والأرض والسماء.

بعد الصلاة، دخلنا في غابة البلوط، المقبرة في الغابة، والقبر تحت جذع بلوطة عتيقة.

الشيخ الجليل بدأ بتلقين الشاعر بكلام سيدنا المسيح، كأننا صعدنا مع ممدوح الى الجنة ودخل السلام في النفوس كما يدخل الضباب في الأشجار والبيوت واختلطت النساء المتشجعات بالسواد بالرجال، ولم تكن الثياب السوداء، ثياب حداد.

كان الحزن شفيفاً كالسحب التي تغطي المرتفعات.

هل رأيتم الجمال في الموت وفي القبور؟ رأيته، وعشته، وأحس به الأصدقاء، وسنحمل صورة هذا الوفاء وهذا الجلال الى النهر المقدس. كللوه بالفار، غطوه بورق البلوط، كي ينشرح صدره لما يتحد بصدر الأرض ويمر صوته شجياً في حلق الجبل ويهدأ السعال.

رأيته، نعم، واشتهيت هذا الموت، وهذا الوفاء، والسلام، والجمال البهي. لم يداخلني الخوف ولم أره في وجوه الصبايا ولا في عيون الصغار ولا في تجاعيد الكبار.

أشهد اني رأيت الشعر يشيع شاعره ويمشي مع الناس ويرفرف فوق سطوح البيوت، ورأيت الخبز يشيع منجله ورأيت الكتب تحمل جثمان صاحبها وترفع روحه فوق رؤوس الأدميين الى العلياء.

# ممدوح عدوان الكاتب العضوي بامتياز

فخري صالح



كان ممدوح عدوان كاتباً عضوياً، بشهادة أصدقائه وكل من عرفه. كان كاتباً محباً للحياة، لكن ذلك لم يمنعه من الانقطاع، بكل جسده وروحه للكثافة والإنجاز الثقافي. كان مثقفاً ملتصقاً بالواقع من حوله، بأهل قريته قيرون ومنطقته مصيفاً، ولعل مشهد أهل قريته ومنطقته في تشييع جثمانه يدل على تلك العضوية والاتصال الحميم بمسقط رأسه. رجال ونساء البلدة خرجوا من بيوتهم ليودعوا الجثمان في يوم قارس البرد، ويلقوا النظرة الأخيرة على جثمان ابن بلدتهم، أطفال المدارس اصطفوا هم أيضاً راهقين أيديهم بالتحية لممدوح الذي أدخل في قاموس الكتابة الشعرية العربية أسماء: مرتفعات دير ماما، وقيرون، ومصيف، حتى إنني سمعت امرأة تقول أثناء التشييع إن ممدوح انتشل تلك المنطقة من النسيان وسلط ضوءاً قوياً عليها في شعره.

أما بالنسبة لي فقد مثل ممدوح عدوان نموذج الكاتب الذي يكذب في الكتابة بوصفها حرفته ومهنته التي لا يملك شيئاً غيرها، فقد كان على مدار سنوات طويلة منشغلاً بالإنجاز في حقول عديدة: بدءاً من الشعر، مروراً بالرواية والكتابة المسرحية، والترجمة، وكتابة المقالة، وانتهاءً بالكتابة الدرامية التي كان يزاوئها من منطلق البحث والقراءة المستقيضة للآثر الشعري والسرد العربي، على نحو ما جاء في مسلسليه عن الزير سالم والمتنبي. ما أقصده هو أن ممدوح عدوان كان مثالا لما ينبغي أن يكون عليه الكاتب العربي، متفرغاً للكتابة مشدوداً إليها بكل حواسه، راحلاً إليها دون غيرها مما يحف بها من مغريات ومناصب ومنافع دمرت، ولا زالت تدمر، كثيراً من المواهب التي لو لم تشغل بمتع الدنيا الفانية لأنجزت الكثير.

كان ممدوح، للقرّيبين منه، وحتى للمعلنين عن بعد من خلال اللقاءات السريعة وعبر الأصدقاء، نقيصاً لهذه الفئة من الكتاب العرب الذين انشغلوا بأشياء كثيرة غير الكتابة، وبدؤوا مواهبهم على أبواب المنافع العامة وفي الدفاع عن السلطة وهي غارقة في الخطأ. ولذلك كان مكروهاً من قبل هؤلاء، معدوداً خارج السرب الذي يدفن رأسه في الرمال، وكان في الوقت نفسه منصرفاً بإخلاص يحسد عليه إلى الكتابة، يصحو صباحاً، كما صرح أكثر من مرة في اللقاءات الخاصة والمقابلات الصحفية والتلفزيونية، ليكتب، ويسهر ليكتب، دون أن يسمح لنفسه بأن يبدد بعض وقته في المهارات التي تقلب على الراهن الثقافي العربي. هكذا أنجز عدداً كبيراً من المجموعات الشعرية، وروايتين، وعدداً من النصوص المسرحية، ومسلسلات تلفزيونية، وترجمات عديدة على رأسها إعادة ترجمة الإلياذة عن الإنجليزية، بحيث بلغت الكتب التي نشرها حوالي الثمانين كتاباً في رحلة عمره التي بلغت ثلاثة وستين عاماً ثم توقفت. ولا أظن أن ثمة كاتباً عربياً آخر استطاع في فسحة العمر هذه أن ينجز ما أنجزه ممدوح عدوان.

لقد كان ممدوح عدوان في شبابه شاعراً متحمساً لتغيير الواقع الشعري العربي، وكان من الأسماء التي فاجأت القراء في منتصف ستينات القرن الماضي. كان صوتاً طالما من الجرح العربي النازف، وكانت فلسطين في قلب شعره، حتى ظنه كثيرون شاعراً فلسطينياً. كان شاعراً غاضباً تنضح قصائده بذلك النوع من الألم النبيل الذي يرى الهزيمة تشرش في الواقع وتصبح جزءاً من آليات الحياة العربية. وإذ نعود إلى قصائده الأولى نعرش على العبارة الشعرية الحادة، والفنائية الملتبته، والاقتراب من سمات شعر المقاومة الفلسطينية الطالع في الستينات. هكذا كان صاحب "الظل الأخضر"، و"الدماء تدق النواهد"، و"للخوف كل الزمان". لكن شعره فيما بعد بدأ ينحو إلى العناية بالتفاصيل، إلى بعض المباشرة وشرح الفكرة التي تقوم عليها القصيدة. ولعل ذلك ما أبهده قليلاً عن قلب حركة التحديث في الشعر العربي المعاصر، لأن التيار الأساسي في هذه الحركة لا زال يفضل الصوت الخفيض على النبرة العالية، والإشارة على الوضوح وتسمية الأشياء بأسمائها في القصيدة.

لكن هذه الانحناءة العاصفة في شعر ممدوح عدوان لا تضير عمله، لأنه كان رجلاً متعدد المواهب، معنياً بالوصول إلى القارئ عبر سبل عديدة: من خلال الكتابة الروائية، والمسرحية، والدرامية، والمقالة الصحفية، والترجمة التي أنجز فيها الكثير الذي يعجز عنه أشخاص عديدون فكيف بشخص واحد متشغل بفنون وأنواع أدبية كثيرة!

عندما سيقراً ممدوح عدوان في المستقبل بعين فاحصة محايدة، ويطل الباحثون على إنجازه كله، سوف يظهر أن الشعر كان ميوثاً في كل ما كتبه: في المسرح والرواية والدراما، وحتى في ترجماته الجميلة التي تشدك إلى عوالم من ترجمهم: من كازنزاكيس في "تقرير إلى غريكو"، إلى هيرمان هيسه في "سدهارتا" و"ديمان"، وفرديناند أوبونو في "الشيخ والوسام"، إلى عدد آخر من الترجمات المميزة التي أنجزها عدوان.

## الموت المدجج بالحياة

دمشق الممتدة والمتصعة كانت تعاني من ارتباك في ذلك الصباح، بدا ذلك واضحاً من الفيوم المتوزعة في السماء، والتي خلفت صباحاً مطرباً، هو القرب إلى الرذاذ، بينما الشمس كانت تتحرك بخجل لا يخلو من شقاوة... شقاوة تجعل المرء يحس بقسوة ارتباك دمشق هذا الصباح.

صباح مريبك، والمدينة تبدو وكأنها تتشعب بغمامة حزن، ونحن أبناء السلالة الشقية، أبناء سلالة الكتابة، كنا نقف بنوع من التراس المريبك أيضاً، بانتظار أن يخرج جثمان الشاعر «ممدوح عدوان» من مفضي الأسد.

مثقفون، وفنانون، وكُتّاب، صحافيون، وكاميرات تلفزيونية وأجبال شقاوة الأعوام، كلهم جميعاً ينظرون إلى هناك حيث الباب، فهم المفضي، بانتظار خروج الجثمان.

والسؤال الذي فُضّر إلى راسي وأنا أراقب كل هذا الارتباك، إن كانت المدن تعي في ابتعاد روحها الجمعية، أو في مساحة أمكنتها، وشوارعها وإزقتها، محادثة فقدان الشاعر؟ وكانت الاجابة تتخلق في راسي، من أن ثمة علاقة خاصة بين الشاعر ومكانه، ذلك أن الشاعر لا ينهب في يومه الريب، ولا ينعن بترابية الوقت، ولا يجعل رأسه لأول وسادة، بل يظل يقظاً، وهو يكره الامكنة بحضوره، ويمنعها بيقظته، وسهره، وشقاء يقفه حتى يسلمها مخفوة إلى الصباح التالي.

والأما معنى هذا الارتباك الدمشقي؟

اليس هذا هو اليوم الأخير لممدوح عدوان في دمشق؟ ممدوح عدوان الذي حضر إلى دمشق قتيلاً، وهو يحترق ببداية التكون الأول للشاعر كي يدرس في جامعتها اللغة الإنجليزية.

اليس هذا ممدوح عدوان، مساحته كتابته الأولى ابتداء من مسرحيته الشعرية الأولى «المخاض» مروراً «بالظل الأخضر» و«الأبتر»، وتلويعه الأيدي المتعبه، ومحامكة الرجل الذي لم يحارب، وإنما الدماء تدق الفؤاد، و«القبل الزين المستحي» و«إسي تطارد قاتلها»، و«يا لفونك فانصر»، و«ليل العبيد»، وهملت يستيقظ متأخراً، و«زويبا تندحر غداً»، و«لو كنت فلسطينياً» و«حكي السرايا» و«القناع» و«مذكرات كازنركي»، و«المتنبى»، و«الوزير سالم»، و«ترجمة الباذة هوميروس».

أي خمر اندلق في جوف الشاعر وقائق في الرأس؟ أي ركام من التبع شهقه ونفضه عدوان في حارات، حواريات، صداقات، علاقات جائرة، اشتباكات حميرة وكلامية وانهايات أي صباحات دمشقية وأي مسارات، وأي خمر في جوفه التطبيق مارسه عدوان لشوارع، والأزقة؟ وأي حنو لياسمين دمشق يقطف صباحاته. ولأما أول مناعته؟

اشهد أن دمشق كانت حزينه حد المشاهدة بالعين المجردة، حينما توارت أكائيل الوردة على الجثمان، والذي ادخل في جوف سيارة (الإسعاف).

واشهد أني رأيت الأمكنة، وحينما بدأ موكب الجنازة بالمسير باتجاه قبرون - مصياف - قرية الشاعر تلوح بقاماتها الاسمنتية مودعة الشاعر عدوان، وإن الأشجار ارتعشت وإن الشمس ظلت تناوب الفيوم الصغيرة بالحضور.

الطريق إلى مصياف بعيد، والسيارة التي تحمل الجثمان ابتلعها الاوتستراد الطويل، ونحن وقد رابطة الكتاب الأردنيين: فخري صالح، سعد الدين شاهين، محمود عيسى موسى، سلطان القصوس، محمد المشايخ، والزميل عبدالله حمدان رئيس تحرير مجلة «صمان» مندوباً عن أمين عمان، كلنا يجمعنا هم فقدان الشاعر واستطالة الطريق، وحافظتنا التي بدت وكأنها ذاتية إلى أقصى الأمكنة.

حين حاذينا «حمص» ودخلت الحافلة في الطرق الفرعية، زادت دهشتي من خصوبة الأرض، وبسالة القرى الصغيرة التي تبدو بيوتها المتلاصقة واناسها وكأنها تتحرك شوقاً لرؤية شاعرنا الذي احلته دمشق ذات نهار وحضر اسمها في العواصم.

وعين دخلنا «مصياف» التي أقام الشاعر عدوان في مركزها الثقافي آخر أيامه الشعرية، قبل أسبوع من وفاته. كان يسطاء الناس، نساء رجال، صبايا، شباب، أطفال، يقفون على جانبي الطريق يأدون ما يشبه التحية العسكرية إجلالاً للشاعر الذي يقطف المدن والعواصم بحضوره.

وحين دخل موكب الجنازة «قبرون» التي بدت وكأنها تحرس الجبال المتطاولة حد ملازمة العمام، كان أهل القرية جميعهم بانتظار الشاعر، الذي عاد أخيراً إليهم، عاد عودته النهائية، إلى أرضه التي تخلق منها.

كنت وأنا أراقب ارتجاف النعش فوق أكتاف شباب القرية ورجالها وهو يهب باتجاه الفرعي المتجه نحو المقبرة، انظر بدهشة إلى غابات البلوط والأشجار المتشابكة، وبقع الثلج المتشابكة مع الأعشاب. وحينما التفت إلى يساري نحو الوادي السحيق ورأيت الجدول الذي ينبعث ماء، أحسست وكأن الطبيعة في بداية الخلق، وإنها خلقت للتعش، وأن الموتى في هذا المكان يعادون حضورهم في اليوم التالي. وهذا على الأغلب ما سيفعله ممدوح عدوان، برغم النعش الذي عاد فارغاً وهو يتقافز بين الأيدي بعد الدفن.

في الجهة المقابلة كانت النساء يقفن بعلايسهن السوداء، وكانت «الهام» زوجة ممدوح تقف مرتعشة الأطراف والملاحم، محاولة أن تصدق غياب «ممدوح»، كانت محتقة بالكاء، لكن الذي يجعلها تتماسك رغم هذا الحضور لكل هؤلاء الأحياء، وربما اختناق الطبيعة ذاتها في ذلك المساء، وهذا العناق الحميم بين قبرون المكان وجسد ممدوح.

وحينما أدركنا ظهورنا للمقبرة.. كان ممدوح عدوان يقف بقامته فوق أعلى جبل في قبرون يلوح لنا مودعاً

وكان لكل منا دمعته الخاصة.. ونحيبه الخاص...

# روكس بن زائد العزيزي : من القراءة إلى الفرجة

إبراهيم خليل



روكس بن زائد العزيزي

أخيراً تغلب الموت على شيخ الكتاب والأدباء الأردنيين المرحوم روكس بن زائد العزيزي، فقد اختطفته يد المنون بعد أن مدّ الله في عمره أمداً، وأخر في أجله شأواً، نيف على المئة من السنين، وزاد على ذلك الشنتين، تابع فيهما الكثير من النشاط الأدبي والثقافي، وظل متشبهاً بقلمه الرشيق حتى الأيام الأخيرة، يكتب مقالا هنا وميلاً عموداً هناك، ويصحح هذا ويثني على ذلك، ويطيل النظر في كتبه القديمة فيعيد نشر بعضها، أو ينقحه بتشذيب يتطلب حذاً أو إضافة أو تصويبا، وكان الرجل الذي ولد في الثالث والعشرين من أغسطس / آب ١٩٠٣ في مادبا ما ولد إلا ليكون كاتباً وأديباً شديد التعلق بالتراث. شهدت مدرسة دير اللاتين تفتح طفولته على الوحي بأحرف الهجاء، فأتقن العربية والإنجليزية والفرنسية، وما أن شبّ عن الطوق، وأتم دراسته الأولى حتى صين معلماً في المدرسة ذاتها، ليقرئ الأطفال مبادئ العربية فضلاً عن اللغتين الآخرين. ولم تكن الأردن في ذلك الحين تصرف المدارس إلا في القليل الذي لا يؤبه له ولا يقاس عليه. ونظراً لنجاحه المتطرد انتقل للتعليم في مدرسة ترانسطة في القدس، وكلية الروم الكاثوليك بعمان، فراهبات الناصرة والكلية البطريركية الوطنية، مما جعله رائداً في التعليم والتربية تخرجت على يديه شخصيات بارزة، وأعداد غير قليلة من رجالات القلم والفكر.

بدأ نشر مقالاته منذ عام ١٩٢٢ ورأسل صحفاً في بيروت والقاهرة وصيدا. وكتب أول قصة أردنية قصيرة - يمكن احتسابها في الرواية بمصطلحات هاتيك الأيام ومفاهيم ذلك الزمان- بعنوان " أبناء الفساسة وإبراهيم باشا " عالج فيها بأسلوب قصصي حوادث تاريخية وقعت في جنوب الأردن نحو سنة ١٨٢٢ وهي المعروفة باسم " هيّة الكرك " ونشرت في حينه غير مرة.. قبل أن يقوم العزيزي بتحويلها إلى مسرحية يشرف على إخراجها وتمثيلها بنفسه.

والعزيزي مثلاً هو معروف أحد رواد القصة في الأردن، ورائد من رواد المسرحية ترجمة، وإعداداً، وتالياً، وتمثيلاً، وإخراجاً، اشترك في إصدار مسرحيات: يوليوس قيصر وهملت وتاجر البندقية ووفاء العرب وصلاح الدين والسموأل والرشيد والبرامكة وغيرها من المسرحيات. ويبدو من النظر في عناوين الأعمال التي شارك فيها أنها جميعاً إما مسرحيات تاريخية، وإما مسرحيات تدور حول موضوعات مستخرجة من التراث العربي الإسلامي، فهي تبعاً لذلك شبيهة تاريخية. والنص المسرحي

المطبوع الذي يمررنا بأعمال العزيزي تعريفًا وثيقًا هو نص شبه تاريخي : فهو يبالغ أحيانًا وقعت في شرق الأردن زمن إبراهيم باشا وحصلته على بلاد الشام ونزاعه مع الباب العالي في الأستانة ... وحوادثها تقع سنة ١٨٢٧ والقصة التي تناول فيها هذا الحدث ونشرت في المجلة الجديدة لسلامة موسى كانت بعنوان (إنباء الفسامة) مثلما مر، وقد جرى تحويلها إلى نص مسرحي باسم الأرض أولا.

وملخص القصة التي طبع في كتاب مستقل في إفاة فلسطين سنة ١٩٢٧ أن زعيم الكرك في حينه إبراهيم الضمور - الذي عرف بكرمه وسخائه على عشيرته وضيوفه وقاصديه من الغرباء - أجار أحد الأشخاص ممن تاروا على إبراهيم باشا، واسمه قاسم الأحمد، وعلى عادة البدو في تقاليد الدخالة والدخيل يمتنع الزعيم الضمور عن تسليم دخيله لجند الأمير إبراهيم بن محمد علي الذي أتى هو وجنده القبض على ولدي الضمور وهما علي والسيد وعلى الرعاة وبعض القطعان التي كانت في حوزتهم، وبعت إليهم يتوعد إن لم يسلمه الكرك والفرم الأحمد وإن لم يسبل له أمر الاستيلاء على البلاد فيقوم بقتل ولديه حرقًا، ولن يرسل عن البلدة حتى يأخذها عنوة. عندئذ تختطف مواويل الرجال المحيطين بالضمور، فعمه - مثلاً - محمد الضمور ينصح بالاعتصام داخل القلعة وتسليم المدينة التي لا قبل لها بمواجهة جيش الباشا، ويرى بعض الوجهاء مثل هذا الرأي، لكن إبراهيم الضمور يابى ذلك، وفي خلوة بزوجه (علي) يكتشف أن أسرته هي الأخرى لا ترى هذا الرأي : فالشريف والعرض والوطن أغلى من كل شيء. وإذا كان الباشا قد هدد بقتل علي والسيد فليقتل هداً لمرض النساء والأهالي وكرامة الوطن. وهكذا تقرر الأكثرية الوشوق إلى جانب إبراهيم الضمور، الذي يوجه الرجال لحمل ما لديهم من سلاح واستعداد الوسائل البدائية البسيطة في مقاومة الجند الزاحقين إلى المدينة.

وما هي إلا أيام قليلة حتى يهجم جند الباشا على الكرك التي اعتصم أهلها من النساء والأطفال والشيوخ في القلعة فيما قاوم القادرون منهم جيش الباشا بالصخور والحجارة التي دحرجوها من الأعالي

فأدت إلى مقتل الكثيرين منهم، مما دفع بهم دهمًا إلى الانسحاب مهرولين بعد أن أضرموا النار في الشايبين علي والسيد. ثم إن المنسحبين ضلوا الطريق فأسروا رجلاً يقال له جعد الحباشنة وعذبه وتعذبا شديداً ليكون دليلاً لهم، فأخذهم من طريق القنية عوضاً عن طريق وادي الكرك، مما أوقعهم في مطبات منها انهيار جانب من الطريق، وتساقط أعداد كبيرة من الجند صرعى نتيجة التعب والجوع.. وهكذا قلب الضمور وقومه على جند إبراهيم باشا الذين عادوا أدرجهم دون أن يحققوا ما أرادوه.

فالقصة من هذه الناحية قصة شبه تاريخية، وشبه اجتماعية، لأنها تلتقي الأضواء على مجتمع البداية الأردنية، وتصور جانباً من العادات والتقاليد تصوريا لا يخلو من مبالغات يبدو فيها الكاتب وكأنه باحث يرصد بقصته تفاصيل الحياة اليومية. وهذا مثال من وصفه لمادية المشهد التي أقامها الضمور في بداية القصة: ونحو المسامحة يقدم المنصف وهو مسحن عظيم الاتساع فيه مئات من رفاق الخبز المنضج على الصاج، يصلم ستة رجال، كل منهم يعمل بحقله، وقد كومت على الذبائح كاملة، رؤوسها الثلاثة في أعلى الطماط، وأخذت مهابزب السمن تتدفق على أيدي الضيوف، وزادوا النار ضراوة هداية لضيغان الليل ... (ص ٤)

فمثل هذا الوصف لا يخدم نمو القصة الدرامي، وإنما هو شريحة وصفية الغاية منها أن يلم القارئ ببعض العادات البدوية. وقد حافظ العزيزي تقريباً على هذه الحكاية، التي سمنا للقارئ ملخصاً لها، في مسرحيته، ويسمها بالعنوان المذكور أنفاً "الأرض أولا" ونحن نقول إن هذا الغفوان لا يخلو من غرابة لأن المؤلف نشر هذه القصة بعنوان هو "تار الباشا ولا النار" في مجلة رقيب مهين. ونشرت في صحيفة الدفاع المقدسية بعنوان "النار ولا النار" وحظيت بتفريط رائد القصة القصيرة في مصر محمود تيمور، الذي بعث للعزيزي رسالة يقول فيها بالفضة وناسلوها السهل المتفتح.

يقول محمود تيمور في رسالته المؤرخة في آب / أغسطس ١٩٤٠ م: ياتي: "قرأتها بنصف كبير، فوجدت فيها لونا جديدا في الأدب العربي لم تكن نعرفه من قبل، وهو وصف حال المجتمع العربي في

ذلك الوقت - يقصد نحو عام ١٨٢٧ - فقد أجدتم تصوير البيئة، وأبطال القصة، تصويراً تقيطون عليه."

إلى جانب هذا يرى تيمور في القصة "رواية شائقة الحوادث، فيها تحليل نفسي ممتع، وسلاسة في السرد" ويستشف من الملاحظة الأخيرة أن كلاً من تيمور والعزيزي كانا يغلطان بين القصة والرواية : فهو في الرسالة نفسها يصف العمل بأنه قصة "وصلتني قصتك" ويأته رواية "رواية شائقة" أما المؤلف ذاته فقد وصف العمل بأنه قصة حقيقية. ومن غير شك استخدم العزيزي في كتابة هذه القصة ما يناسب الحكاية من حوار شبه عامي مثلما ورد على لسان محمد الضمور (ص ٦) "عرض الكركيات وده سلاح يصعبه. و" والله ما ادري ويش عنك" أو "زين، زين" وأنتم بالله. وما لا يناسبه مثل اللغة العربية الفصحى التي لا تتواءم وأندار الشخص، يقول وأصنف (علياً) زوجة الضمور: "عزيزة النفس، مثل النواظر، لا تشارك الأبسامة ثراها، لم تر مغربة في الضلع، عموقة على الفقرة، لم يرها زوجها مدبرة من يوم زواجها، ترفل في شاب أثيث من الشمر الأسود، تتشر في وجهها مراجيع وشم يراها البدو من حشمتها السمر والجبال. ما يجدها زوجها على طول سهراته نائمة ولا شاهدها متضجرة من الدهر، فهي صابرة فخورة ذات رأي صائب يجد فيه إبراهيم عوناً على كثير من ملات الأمور." (ص ١٦)

فمثل هذا الوصف يفترض أن يعبر عن رأي إبراهيم الضمور الزوج، ونحن نعرف من القصة أنه أمي لا يعرف الكتابة ولا القراءة لبقيل أنه يدعو الخطيب النصارى جريس ليعرأ الكتاب القادم من الباشا. ومثل هذا الوصف لا يتواءم مع الضمور لا ثقافته ولا فكره، لأنه كلام أهرب إلى التحليل المبني على معرفة باللغة العربية ذات المستوى الجزل العالي.

وفي المسرحية نجد العزيزي يتخذ بالحوادث ذاتها، ولكنه يطيل في بعضها كثيراً، ويضيف إليها تفاصيل يتطلبها المشهد الدرامي، فمن تلك الإضافات تهينة الظروف لبده الحوادث، وقد لجأ إلى الحوار الذي أجراه بين إبراهيم وعمه، وعلياً زوجة إبراهيم حول الموسم والخير والرعاة، وأضاف مشهداً تحدثت فيه نساء

من البلدة عن خطيب المزار (مسالك) الذي رفض قراءة كتاب الباشا عندما طلب منه ذلك. وهذا شيء أشار إليه المؤلف في القصة حين ذكر له الضمور ما ينسب إليه من سلوك مشين. وأضاف أيضا شيئا جديدا لم يذكر في القصة وهو المشهد الذي يجري في أحد قصور محمد علي في مصر حين ابنه إبراهيم باشا حوّل تكرر الباب المالي لوصوده. وقد أضاف إلى ذلك كله مشهداً آخر هو قدوم قاسم الأحمد إلى مضارب عشيرة الضمور في الكرك والحوار الذي أجراه المؤلف بين الدخيل والضيفوف. وثمة إضافات عديدة أخرى منها مشهد العرافة أو البصارة التي مر الكاتب على ذكرها في القصة مرورا بغيرها، ولكنه في المسرحية استغل المشهد لإظهار بعض المبادئ والتقاليد والأعراف البدوية.

كذلك الفصل الثالث زاد فيه المؤلف مشاهد تصويري فطائع مما ارتكبه جيش محمد علي لتسريح الصراخ وبيت الرمح في نفوس الأهالي كي يزداد حرصهم على تجنب المواجهة، وإذا كان مشهد الحلم الذي رآه الضمور في القصة لا يتطلب سوى فقرة واحدة لتسرّد ما رآه ؛ فإنه في المسرحية عرض لعدد من خلال الحوار الذي تعددت أجزاؤه وتوعدت مراميه حتى أمكن تصديره في نهاية المسرحية، مما يعني على المشهد الدرامي تشويقاً وبيت الأحساس بترايط الفصول والمشاهد حتى نهاية المسرحية..

ومن المشاهد التي حرص المؤلف على تكرارها من القصة في المسرحية المشهد الخاص بخطيب المزار والخطيب النصراني جريس. فثمة عناصر شبيه كوميدية كثيرة في الموقفين، وقد يكون المؤلف أراد بتكرارها عدم تهيب العنصر الكوميدي في النص. أما العامل المصري الذي قرر الرسالة في المسرحية فقد أعطي فيه حقه من التركيز أكثر مما أعطي في القصة. وزاد المؤلف في المسرحية عنصر الصراع الذي بدأ فاترا في القصة، فإبراهيم يتقلب بين الأصرار على مقاومة الغزو والامتنثال لرأي عمه وبعض وجهاء المشيخة ممن يخشون على نفاسهم وعلى البلدة... بين ثمة الرجل بنفسه وخشيته من أن تنهار زوجته عليا فلا ينها لها بال ولا يقرر لها قرار حتى ترى ولديها السيد وعلي قد عادا إلى البيت حينّ يزقان. هذا الصراع انتقل بدوره إلى الأم (عليا) فهي لا تأسف لشيء مثل مقتل ولديها وهبتها بيد طاغية غاشم لا يدري ما الذي هو فاعله بدلا من أن يقتلها في ساحة القتال وميدان

الشرف. وهذا الصراع - مثلما ذكرنا هو الذي يذكي الحوادث ويعمل في الوقت نفسه بإتخاذ المؤلف الحاسم، فعندما تطلب الزوجة (عليا) من الضمور مفاوضة الباشا ويخبرها بأنه يرفض التفاوض تقول له: "إهانة المال ولا العيال، والميال ولا المرض، والمرض ولا الأرض" ومن هنا جاء تصوير المؤلف الأرض أولا... عنوانا لهذه المسرحية التي ظهرت في زمن مبكر جدا وهو ثلاثينيات القرن الماضي. وقد حشد المؤلف في مسرحيته هذه ذات الفصول الخمسة نحو سبع وعشرين شخصية عدا الكومبارس وهم خمسة ضيوف وست نساء... ويضخ هذه الشخصيات وإن كان دورها ثانويا مثل (جلعد الحباشة) وخطيب المزار وجريس والبصارة والقندلفت والوجهاء الذين يتجاوزون دورهم الدور الثانوي، إلا أن المؤلف عني بتحليل هذه الشخصيات تحليلات يتجلى أثره من خلال الحوار وليس من خلال السرد، وهذه فضيلة لروكس العزيزي، لأنه تتيه إلى سلايات السرد في العمل المسرحي. على أن أبطال المسرحية وهم: إبراهيم ومحمد وعلي وسليمان والعزيزات وغيرهم مثل إبراهيم باشا ومحمد علي أضفى عليهم المؤلف ما يستحقونه من الوصف والتصوير الداخلي والخارجي بحيث يمثل كل منهم بعدا وظيفيا، فإبراهيم يمثل التحدي والمواجهة والإرادة الحرة، وعليا تمثل الصفة والأنوثة عندما تسود الزوج في الأيام رملة أسوة بالأيام الحارة، ومحمد الضمور يمثل ما يمكن تسميته اعتدالا وتغلا وزنانة إذا ساغ التعبير تؤدي في بعض المواقف إلى شيء من التخاذل الذي لا يصل حد الجبن، بينما يمثل إبراهيم باشا البطش والجبروت والظلم في أبشع صورة.

ولعل العزيزي قد أفاد في مسرحيته هذه من كتاباته للقصة قبل تحويلها إلى مسرحية. ففي كل الأحوال تختلف لغة القصة عن المسرحية، لأن القصة تقرا ولا تمثل، وتفهم ولا تشاهد بالعين ولا بالبصيرة، لذا كانت لغة القصة عالية المستوى رصينة ترقى عن مستوى القارئ، فذلك عيب يمكن تجاوزه والتصامح فيه، إلا أن المسرحية لا تحتل من يدار فيها الحوار بين الأشخاص بغير اللغة التي يتكلمون بها فعلا، وتمثل قدرا من الاجتماعية ومستوياتها الثقافية، فإن كانوا رعاة أو بدوا فليتكلموا باللهجة التي تحاكي شخصياتهم، وهكذا نجد العزيزي متوانعا للغاية في مسرحيته الأرض أولا.. وتوجد حوارة يكاد يكون عاميا إن لم يكن عاميا بالفعل في بعض المواقف: "والله يا جماعة الخير انهم ذكروا على ذمتهم انها الخيل ييم

تمر من عند قبر هائل تظلّ ترجف خصوصا بالليل (ص ٣٢) و "البلاد التي تقع في طريق الجيوش ما هي بخير" (ص ٤٤) و "الرجال للشذات، والبلاد تقاتل مع أهلها" (ص ٤٦) وعلى الرغم من هذا التبسيط في لغة الحوار إلا أن العزيزي تعاوده الرغبة الشديدة في البيان البديع فتجد في مسرحيته شطحات ينسب فيها أنه يكتب مسرحية وحوارا، فيتحوّل النص إلى كتابة إنشائية بليغة، ومصداق ذلك ما نجده في الحوار الاتي بين عليا وإبراهيم، إذ تقول عليا: "أذكر ذلك ولا أنساه، وكيف أنسى تلك الليلة العجيبة التي هاجمتها فيها حبة عظيمة لدغت فرسك فماتت لساعتها، وذغرت الحي بكامله، واضطربنا للرحيل من قُرب ذلك الزَّحم، كيف أنسى انقلب دلال القهوة، وامتلأنا بالزَّماد، وصياح الدجاجة كأنها يدلع، إنها ليلة لا تنسى، لقد جِئت أنت مضطربا على خلاف عادتك." (ص ٦٢)

وأيا ما كان الأمر فإن تفكير العزيزي في أن يحول قصته أبناء الفساسة إلى مسرحية، وتقديرها في عرض تمثيلي، مع ما يتطلبه ذلك من إضافات وزيادات، ومن تحويل في بعض المواقف، واستثناء عن الآخر، لأمر يدعو للإعجاب، لا سيما في وقت لم تكن لدى الأردن مؤسسات مسرحية، ولا فرق جادة، ولا تقاليد متجذرة في مجالات التمثيل والمشاركة والإخراج، وحسبه أن نجح في أن يعدل بقصته من مستوى النص للتحقق للقرارة إلى مستوى آخر يعرضها فيه للمشاهدة والفرجة.

بعض مراجع المقالة:

إبراهيم خليل: مقدمات لدراسة الحياة الأدبية في الأردن  
محمد أبو صوفة: من أعلام الفكر والأدب في الأردن  
سمير قطامي: الحركة الأدبية في شرق الأردن  
كايد هاشم: قاموس المؤلفين في شرق الأردن حتى عام ١٩٤٨  
روكس العزيزي: الأرض أولا (مسرحية) وزارة الثقافة ١٩٨٨  
أبناء الفساسة وإبراهيم باشا (قصة) ١٩٣٧  
بده الحركة المسرحية في الأردن (مقالة) مجلة الفنون، ع ٣  
صادق خروشي: التجربة المسرحية الأردنية  
مخلد الزيودي: بدايات المسرح الأردني (ورقة قدمت في ملتقى عمان الثقافي) ١٩٩٥.

## روكس العيززي :

### أبانا الذي غاب..!

تفصل بيني وبين العيززي ستون سنة أو يزيد، بكل ما تحمله من اختلافات ومهوم ومعارف وأفاق، ونظرة إلى الحياة والكون، وكان أن التقيت الرجل وهو يستعد لمؤيته قبل نحو سنتين من أجل إنجاز فيلم "سيرة مبدع" ضمن السلسلة التي اشتغلت عليها عام ٢٠٠٢ لصالح اللجنة الوطنية العليا لعمان عاصمة ثقافية، والتلفزيون الأردني وكان أن وقع الاختيار على عشرين شخصية من أبرز الكتاب والفنانين عندنا، وبالطبع كان العيززي أولهم، وقد نصعني بعض الأصدقاء حينها أن تبدأ السلسلة به تكبر سنه، وحتى الحقه في حياته قبل أن يرحل، ولا أدري كيف شامت الأقدار أن يكون مؤسس الرزاز الأول رغم صغر سنه وأن يرحل بشكل فجائي، ولو كنت قد اتبعت النصيحة ورثيت السلسلة حسب الأعمار، لما أتجرت ذلك الفيلم الخاص بالمصديق الرزاز، ولكني الآن وقد انتهيت من توثيق عشرين شخصية بارزة في الفكر والأدب والفن عندنا شهد في حقهم نحو مائة شخصية أخرى من أقرانهم وأصدقائهم ومن أبرز الكتاب والنقاد، لا أجد تفسيراً لتلك الطاقة المعجمية من البحث والاجتهاد التي انتابني حتى أكملت السلسلة، والتي لن يعرف البعض قيمتها إلا بعد سنوات طويلة وخصوصاً تلفزيوننا العزيز...!

أعود إلى شيخنا العيززي الذي استقبلني مرحباً حينما ولجت بيته في أحد أيام الإعداد للتصوير، وأذكر أنه كان يلبس بدلة وربطة العنق، والحطة الصفراء وهو في كامل أناقته، وحينما عرف أنني قيسبي قبلي مرة أخرى، لأن مرضعته التي أنقذته بعد رحيل أمه في طفولته كانت سيدة قيسبية، ولهذا فربما تسري بيني وبينه روابط القرى بالرضاعة، ثم أنني استعمت منه إلى حكاية تنكبه للبحث والتوثيق للتراث الأردني وكان دافعه في ذلك أنه التقى ببديوي كاد أن يبطش به الأترك فأنقذه من شرهم، فأنشده ذلك شعراً جاء فيه قال "روكس خوي الجود منصور على عدالك... صيتك وصل للصين وبلاد شاماً... حياك ري كل ما حل طرياك... ولد العيززي يا عقيد النشامى..." وقد تذكرت هذه الأبيات بعد عدة أيام حينما تواعدنا على بدء التصوير في بيته، لكن فريق التلفزيون الذي التصوير في ذلك اليوم لمسبب ما، وكان أن اتصلت ببيت العيززي لأعتمر عن هذا الأمر الطارئ فأبلغني ابن أخيه كامل الزوايدة أن العيززي قد ألبات بعد سنة، وأنه من الواجب علينا الحضور، فحاولت أن

أعتمر بشئى الطرق فأبلغني الرجل مزاحاً أن العيززي يقول: إذا لم يحضروا وجبت عليهم "الريعة" حسب عادات العرب، ولم أكن أعرف ما هي "الريعة" حتى يتخلف عن وليمة أقيمت له عليه أن يدها مريمه أي أريعة أضعاف أو مرات، وكان أن تدبرت الأمر

يحيى القيسي

أنا وفريق تصوير جاء على عجل إلى بيت الرجل حتى لا نخرج بسواد الوجه، وبالطبع يتربع المنسف أو تدوير، وهكذا عرفت أن "خوي الجود" ما زال على حاله منذ ثمانين عاماً أو يزيد يوم التقى ذلك البديوي...!! كان تصوير اللقطات مسألة صعبة خصوصاً وصوت العيززي خافت وهامس، ثم أن حركته ثقيلة، وذكرته كانت قد بدأت بفقدان بعض الأحداث، ولهذا كان يعيد القصة أو يكررها، أو يبتز جزءاً منها، وكان أن خرجنا بذلك الفيلم صحيحاً معاً بعد جهد رغم قصر اللقاءات، وعدم قدرتنا أن نتحكم بالأسئلة أو إدارة دفة الحركة أو إيجاد خيط متماسك للمباريات والجمال.

أما أبرز ما وجدته في الرجل فهو أمله العجيب في المستقبل، وحبته للحياة، وقد أمداني كتابه الأخير "أترولو شمة" وهو عبارة عن مقالات منتقاة كان قد نشرها في الرأي، وكان لا يزال يرسل مقالاً أسبوعياً منتظماً إلى الجريدة، وعجبت أشد العجب من حديثه لي عن مشاريع مستقبلية مثل إصدار الكتب، فقلت في داخلي: أي مستقبل يا أبانا وأنا أشعر بأنني أصاب بالملل من الحياة أحياناً وما زلت في بدايات الأربعين، فما الذي سوف أفعله بستين سنة أخرى إن قدر لي الله أن أعيش مئلك؟؟

ولقد شمرت حينئذ أن أفضل

طريقة في تكريم الرجل هو إصدار أعماله في التراث الشعبي، وأهمها المعلمة في خمسة أجزاء، وقاموس المعداد والأوابد في ثلاثة أجزاء، وقد وفقت في طرح هذا الأمر على لجنة النشر في وزارة الثقافة، خلال الفترة القصيرة التي توليت فيها مديرية النشر، وكان أن اتخذنا قراراً بإعادة نشر القاموس بشكل أولي، وهذا انتصار جميل، وجد أخيراً ثمرته هذه الأيام مع صدور هذه الأجزاء الثلاثة، وعلى كل حال فالرجل يستحق أن يتم الانتباه إلى جهوده من جديد، عبر إعادة نشر ما سبق من كتب أو نشر المخطوطات الجديدة التي لم تر النور بعد سواء من وزارة الثقافة أو أمانة عمان أو البنك الأهلي، وذلك أضعف الإيمان. ومن الضمير أن يتم الاشتغال على موقع الكتروني شامل للنشيد، الكتاب، وخطوطه، وكل كنوزه لكي تكون متاحة للباحثين في شتى أنحاء العالم.

ولعل أهم ما ينبغي للاشتغال عليه أيضاً تعريف الأجيال الجديدة بتراثه الأدبي والمعرفي لا سيما أن هذه الأجيال قد أصبحت منبته الجذور ولا ذاكرة لها غير مسابقة الأغاني، والتمشيد بأبطال الغرب من مطربين ومطربات وخط كلمات أغانيهم بدل القراءة والاشتغال بتذكر رجل كبير بحجم روكس.



# العزيزي ورثاء

د. عباس عبد الحليم عباس

وهنا نتذكر الشاعر الدمشقي (ديك الجن الحمصي)  
الذي كتب أروع قصائده في رثاء الزوجة الحبيبة (ورد)  
منها: (١)

ما لأمرني بيد الدهر الخؤون يد ولا على جلد  
الدنيا له جلد  
طلوبى لأحباب أقوام أصابهم من قبل أن عشقوا  
موت فقد سعدوا  
وحقهم إنه حق أضن به لأنضن لهم دمعي كما  
نفدوا

ونذكر من الضمراء المحدثين محمود سامي  
البارودي إذ يفيض بسيل لاذع من الحزن والشجي  
والتفجع المرير وهو يرثي زوجته التي فقدتها وهو في  
منفى بسرنديب، وقد ورد إليه خبر موتها.. والذي  
اجتمع مع الم الغربة في منفاها وابتعاده عن وطنه  
وأولاده:

أيذا المنون قدحت أي زناد وأطرت أية شعلة  
بفؤادي  
أوهنت حملي وهو حاملة هيلق وحطمت عودي  
وهو رمح طراد  
لم أدر هل خطب ألم بساحتي فأناخ أم سهم  
أصاب سوادي  
أقضى الصيون فأسبلت بمدامع تجري على  
الخددين كالضرساد (٢)

ولا أريد أن تصرفني الشواهد عن أصل الموضوع، لذا  
أود أن أشير إلى أن كتاب (جمد الدمع) هو مراثية  
مطولة كتبها روكس بن زائد بعد وفاة زوجته، يقول في  
مقدمته "أجل، وضعت تخليداً للمرأة الفضلى (أم  
عادل) رداً لتحيتها التي كانت تحصني بها كل صباح،  
وهي تقدم لي فنجاناً من القهوة، كانت تحرس كل  
الحرس على أن تصنعه هي بنفسها ١.. يسعد  
صباحك، يطلع جناحك، يجعل الخير هو كله  
استفتاحك ٢.. مع ابتسامة مشرفة، ما فارقت نغرها  
إلى أن جفت الابتسامة العذبة على شفيتها وهي تواجه  
رثاء، راضية مرضية ٣.. تحية خالدة خلود روحك  
الزكية... أنا أعلم أننا خلقنا لنموت "إنك ميت وأهم  
ميّتون" وأؤمن أنه من آمن به وإن مات فسيحيا ٤.. لكن  
كل علمي وإيماني لا يفيدان في إقناع عواظي.. أيتها  
العزيرة ٥ ماذا أعدد من مزيّاك وهي كثيرة ٦ يكفي أن  
أعترف بأنك فارقت هذه الفانية من غير أن تسببي لي

لا بد، حين ننتقل إلى إنجازات البشر، إلا تكون  
نظراتنا من النقص والقصور بحيث نعد أشياءه  
وأعماله التي أنجزها من أجلنا، أو تلك التي قدمها  
للآخرين فحسب، أعني أن من المهم جداً أن نوازن في  
نظرتنا بين المادي والمعنوي، الموضوعي العام  
والإنساني الخاص أو الشديد الخصوصية، ومن هنا  
رغبت في الحديث عن مذكرات روكس بن زائد  
العزيزي التي أسماها (جمد الدمع) والتي يكشف  
فيها عن جانب إنساني مؤثر وعميق تعبر من خلاله  
إلى علاقته بزوجه، وطبيعته بكل ما فيها من  
عرفان وإمتنان لامرأة وجد فيها الحزن الدافئ  
الذي يمثل له كل معاني الرقة والحب والخير  
والجمال، وقبل اللؤلؤ إلى عالم هذه المذكرات، أو ما  
يمكن تسميته بالسيرة الذاتية عبر الآخر أود أن  
أشير إلى أن تخصيص كتاب أو عنل أدبي كامل  
للزوجة، لا تملك له أمثلة كثيرة في أدبنا العربي،  
نعم لقد مرّ بنا شعراء عرب قدماء ومحدثون رثوا  
زوجاتهم، وكتبوا في رقيقة الدرب أروع آيات الكلام.  
وهذا انحراف جميل في تاريخ أدبنا العربي، وفي  
تاريخ الحب عند العرب، فسأروع الكلام يعلن  
للمحبوبة، المعشوقة.. وقل أن يعلن هذا الحب  
للزوجة "أم العيال".



# زوجة.. (الوجه الآخر)

حزناً ! وهذا وحده يكفي ليعضن لك السعادة الأبدية  
(٣)٠٠

بهذا المزيج من مشاعر الألم والإخلاص يقدم روكس العريزي لمرثيته لزوجته أحبتها واحترمتها، وبادلتها حباً بحب، وكانت سنداً مادياً ونفسياً له في رحلة عطائه التي استمرت أعواماً عديدة، أنجز خلالها العديد من الأبحاث والدراسات التي جعلت منه معلماً في تاريخ الفكر والثقافة في الأردن، وحسبه أنه أكبر باحث في تاريخ الثقافة الشعبية والتراث الأردني، وقد وصفه علامة الجزيرة الشيخ حمد الجاسر بأنه الباحث المتعمق في دراسة التراث (٤) لما بذله من جهد في (معلمة التراث الأردني).

نعم لقد وجد العريزي في زوجته مثال المرأة الطيبة لزوجها، التي كان همها صناعة السعادة وتقديمها طبعاً يومياً لزوج جعل البحث والدراسة والتدريس همه وشاغله، وهو يروي في أحد حواراته عن حياته معها قائلاً "تزوجت في القدس، وعشت مع زوجتي اثنتين وخمسين سنة لم تتغاضب يوماً، وعندما جاء يكرمني التلفزيون الأردني سألت زوجتي كيف عشتما معاً كل هذا الزمن من غير أن تتغاضبا ؟ قالت تزوجنا كي يسعد كل منا الآخر، وعلى هذا الأساس عشنا ووصلنا إلى هذا السن من غير أن يفرضني أو أفرضه" (٥)

إن المطلع على ما دونته العريزي في مذكراته (جمد الدمع) يلمس ليس فقط هذه الروعة وهذا النبل في ردّ الجميل والعرفان به، إنما يلمس أيضاً تلك اللفة الشفافة، وذلك الأسلوب الضالعي المغلف بركة الإيقاع، ونفحات الجمال، ففي ليلة الفاجعة يروي العريزي:

"وعند صفو الليالي، يحدث الكدر .. جاءني التنذير بخبر الفاجعة، ثم أرد أن أقول لأحد من أهل، لأعيش مع الفاجعة وحدي ..، وناسبت من قلبي هذه الأبيات أكتبها بدموعي:- دمعاً وفاء أهديها إلى عنوان الوفاء، التي رافقتني سبعاً وخمسين سنة، ما رأيت منها تنغيصاً: رحلت! فخلعت من الحزن لوعة

أعيش بها وحدي واكتمها جهدي  
تذكرت أيامي الخوالي فأسبلت

دموعي ومثال الليل يا منتهى قصدي  
عرفتك ما أحزنت قلبي لحظة

فما بالك تسمين في لحظة عهدي  
نميت حياتي فانعمي عند ربنا

فقلبي دفين في ضريحك عن عمد  
بخمسين حولاً ما تكررت طرفة

وسبع تلنها، دونها لذة الشهد  
مثال من الأخلاق كنت فريدة

تطيب بك نفسي وعلو بك مجدي  
وداعاً إلى أن لتلقي عند ربنا

أعاتبك إن كان في العتب ما يجدي  
إلى رحمة الرحمن يا أم عادل

رضينا قضاء الخالق القادر الفرد (٦)  
وفضلاً عما تقدمه هذه النفثات وغيرها من

كشف لدواخل نفسية هذا الرجل النبيلة، وصدق مشاعره، فإن الصفحات القليلة من (جمد الدمع)

تقدم معرفة شخصية وذاتية دقيقة لحياة روكس بن زائد العريزي، وحياة عائلته، وتقدم لنا صورة مهمة

لتقلبات حياته بين مادبا والسلط وعمان.. إلى الاتحاد السوفيتي وغير ذلك من انطباعات لا شك

في أنها تحمل قيمة توثيقية كبيرة لرجل امتدت به الحياة إلى ما يزيد من مائة عام، الأمر الذي يدعو

إلى ضرورة الإفادة من تجربة هذا القلم الرائد الفذ، فليس أقل من أن ينهض الباحثون والدارسون إلى

تناول جهده بالدراسة والتحليل، وإظهار دوره في الثقافة الأردنية، وما قدمت لفة العرب من خدمة

جليلة، ستظل آثارها ماثلة على مرّ الأيام.

الهوامش:

(١) ديوان ديك الجن الحمصي، مظهر الحجوي، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٧، ص ٨٤.

(٢) الزوجة بين الوصف والثناء في الشعر العربي، نعيمة عبد الفتاح، المجلة العربية، ع ٣٢٢، يناير ٢٠٠٤.

(٣) جمد الدمع، روكس بن زائد العريزي، ط ١، تموز ١٩٨١ ص ١-٥.

(٤) معلمة للتراث الأردني، عرض حمد الجاسر، مجلة العرب، ج ٦، ٥، ١٨، أكتوبر ١٩٨٣، ص ٤٣٢.

(٥) آخر الحوارات مع شيخ الأدباء، مروان بني أحمد، جريدة الرأي، السبت ٢٥/١٢/٢٠٠٤.

(٦) جمد الدمع (سابق) ص ٦٥-٦٨.



د. عبد الملك مرتاض

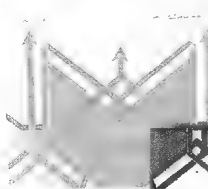
فهو كأنه إنما يكتب، قبل كل شيء، لنفسه؛ لا للذي يُرسل إليه رسالته الأدبية، أو لأنه يعتقد أنها تحصد جمهوراً عريضاً من مستقبلي رسالته الأدبية المبذونة عبر اللغة؛ إن أذواق القراء، أو مستقبلي الرسائل الأدبية، متنوعة إلى ما لا يحصى من الأحوال والأطوار... وإرضاء كل المستقبلين قد يكون أمراً شبيهاً بالمستحيل. وأياً ما يكن الشأن، فإن الكتابة إنما جاءت، إذا انصرف وعُتينا إلى المفهوم الأدبي النقيض - محلّ الشعر والنثر. هناكنا حين نقول في اللغة الأدبية الحديثة: الكتابة "إنما نريد أن نختصر عبر هذا المفهوم جَمْعِي النثر والشعر جميعاً، بالمفهوم التقليدي للأدب، وذلك على أساس أن النظرية الأدبية الجديدة تنجح لإزالة الحدود بين الأجناس الأدبية من حيث إنها أدب قبل كل شيء، وهل من حيث إنها كتابة قبل كل شيء؛ وما يجمع بين هذه الأجناس أكثر مما يفرق بينها. فالكتابة إذن أدب...

والأدب ككلّ الفنون الرقائية معرّض لجملة من

ذلك رولان يارت في كتابه كذبة النصّ. فأتى للأدب إغواء هذا القارئ وإغراؤه بقراءة كتابته، وأتى له بفرض ذوقه الأدبي عليه، وكيف إقناعه، دون مطلق ولا برهنة، بالإقبال على ما يكتب؛ وأنّ ما يكتب هو الذي يجب أن يلامس الحقيقة، وينضوي تحت الجمالية الفنية التي يتذوّقها، هو، ويؤدّها مثلاً أعلى في الفن فيؤشّرها في الكتابة التي يؤدّ قراءتها... إن هذه إحدى العضلات التي تمعد العلاقة بين المرسل والمستقبل... ومما يتمخض لسؤال الكتابة الأدبية في علاقة المرسل بالمستقبل طبيعة الموضوع الذي يجب أن يتناولوه المرسل:

هنا الموضوعات يجب أن يعالج بالقها من إلى مستقبل كتابته؟ وهل يمكن أن يتبنّى فيرضي جميع أذواق المستقبلين؟ وكيف يستطيع ذلك؟ ثم هل الموضوعات التي يعالجها المرسل، يعالجها لأنها استهوتته، هو شخصياً فقط؛

الشعر والجمالية في الجزائر  
سيرة الشاعر وقت شعر



أهو سؤال الكتابة حقاً، أم هو سؤال العدم؟ أم هو سؤال المعرفة أم هو سؤال المجهول؟ أم هو سؤال الذات، أم هو سؤال الموضوع؟ أم هو سؤال الصمت، أم هو سؤال النطق؟ أم هو سؤال اللغة، أم هو سؤال كل ما هو غير لغة؟ اللغة هي التي تكتب، أو تكتب، وحدها، أم المستعمل للغة حين يحزّر هذه اللغة هو الذي يأتي ذلك؟ وما علاقة هذه اللغة بمستعملها في الكتابة الصامتة التي تمثل عالماً غامضاً يوادل معنى المجهول... أي شيء إذن، هذه الكتابة، إن لم تكن مجردة الكتابة التي تنشئ لنا عالماً تأتي بها من وراء العدم بمجرد التسيج اللغوي المنهال على المخيلة من موقع، في الحقيقة، مجهول؟

ثم كيف يُرسل الكاتب رسالته الأدبية؟ وإن يرسلها؟ وماذا يُرسل فيها؟ وعمّ يتحدث من خلالها؟ وقبل كل ذلك، أو أثناء ذلك، لماذا يرسلها؟

د. عبد الملك مرتاض

## فن المقامات في

## الأدب العربي

ونلقي هؤلاء مجردة كتابي لا يجاوز ذكرهم مرمى النمو؟... ولعل محاولة الإجابة عن هذه الأسئلة، كلها أو كلها، مما قد يستوجب كتابة مجلدات في التطهير والتدبير، ولكن ما لا يدرك كله، لا يترك جنة، كما قيل في آداب الأجداد. ذلك بأن المستقبلين تختف درجات ثقافتهم، وأذواقهم، وإيديولوجياتهم بحيث يكون من الميسر على الكاتب أن يرسل رسالته الأدبية على النحو الذي يتقبله كل قرائه، على سبيل الإغلاق. فقد يعلو مستوى الإرسال من حيث يُفس مستوى الاستقبال؛ وقد يمثل الأمر على عكس ذلك فيفس مستوى الإرسال، من حيث يسمو مستوى الاستقبال. وهذه معضلة قائمة بذاتها، ولا يبرح الأدب يكابد مشاقها؛ وهي التي كثيراً ما تحول دون تكاثر سواد قراء الأدب الذي لا يحسن تصيّد القارئ أو إغواءه؛ كما يعبر عن بعض

المشاكل التقنية والإيدولوجية والجمالية والإجرائية التي كثيراً ما تكون عائقاً يساور سبيل تطوره وانتقائه من التقليد، ومن وصاية النقاد، ومن قِطط الوُسطاء، ومن وصاية الأوصياء، ومن تَرَمَّت الفضوليين ...

الكتابة الحديثة تراثاً بهيوتياً عن التصنيف: فلا الشُّعرُ شعراً، ولا الرواية رواية، ولا القصة قصة، ولكنها كلها قبل كل شيء، وفي كل الأطوار، كتابة، ولا يمكن أن تكون إلا كتابة، حتى لو شاعت أن تمرق من جلد لها لُصاً مفرقة، ولو أرادت أن تبرزاً من نفسها لُصاً برزت، فالرواية تعتمد إلى الشُّعرية فتنبيها بها صور لغتها. والقصة تعتمد إلى المشردية فتسدر بها أحداثها، وتقيم على غرارها حوارها ... فالكتابة لا تعادل إلا نفسها، داخل نفسها، فتعادل الصمت، والعنم، والمستحيل، والتلاشي، والأشياء ...

ما تشبه الكتابة من نسج اللغة من عوالم عبر هذه التوسُّج ليس إلا أوهاماً نفوتية بينها الخيال المنج من الرمال ... فهي كاتب مهمها يعظم شأنه، فهو لا يجاوز مستوى كتابة الصمت، ليتلاشى صمت الكتابة الضريب، في الصمت الآخر البعيد، لهيمته من بعد ذلك في عدم المجهول الضارب في الشُّعوب ...

وقد تكون الكتابة فعلاً كما يقع في التوهم، كما قد تكون عذماً ... وإذا كانت فعلاً، حقاً، فإن يمثل فعلها هذا؟ أهيئنا أم في اللغة التي نكتب بها، أم في اللغة الأخرى التي تصطلق أصنام أعيننا على قراطيس يضاء فتصطلق مساحات مسطورة توهمنا بأنها فعل قائم في صالم الوجود حقاً؟ وألا فإن تكون الكتابة قبل وقوعها على القراطيس؟ وأين تكون اللغة التي تنسجها قبل خروجها إلى الوجود الذي يضارع الممدود؟ وما العلة في تحوُّل اللغة من مجرد سمات معجمية إلى سمات ذات دلالة خاصة ترتبط، على نحو ما، بمعبرها على القراطيس وهو في حال تضارُع الفهوية، وفي هيئة تشبه من الجنون ...؟

لعلَّ أول الضُّر الذي تتأذى منه الكتابة هو التصنيف المدرسي الفاسر الذي سبقته الإيابة إليه ... فإذا الكتابة سرُّ وما هي بسرد ولكنها كتابة تؤدي عناً وظيفية عارضة ثم تصنّف في موقعها من ماهية الكتابة. وإذا هي شعراً وما هي بشعر ولكنها تتخذ أشكالاً من الأصوات والصنوع الوهمية ثم لا تلبث أن تعود إلى سيرتها الأولى فتصنّف في نفسها كأنها لم تكن شيئاً غير ما كانت في حافزتها ...

وإن هي إلا لغة تتنمّج هيئتها اللفظ مع اللفظ، وتغامر السمة الممة كما يتغامر الشُّعر الكثيف مع بعضه بعضٍ حين نعمل فيه العُشَط بالشرير ...

ولنا تراثاً بالكتابة عن التصنيف، ونسوم بها عن التجنيس، لأن تصنيفها يعني، في الحقيقة،

يفعل ذلك كلّ لغة كأنها لم تكن قابضة في المعاجم كالجنث الفانية. كأنها خلق جديد من اللغة؛ لأن ذلك الخلق لغته هو وحده من دون المألين، لغته هو وجوده لأنه يمنحها من دفء حنانه، ودفق وجدانه، وسُمة خياله؛ ما يجعلها تطبع بطلابه، وتتمثل بشخصيته الأدبية فلا تكون إلا لغته هو. فتتسم بالقرية بعد أن كانت متسمة بالجماعية. وهذا الشيء العام كيف يستحيل بنسجة من قلم، وثققة من قرية، إلى شيء خاص؟

والأديب لا يزال يؤدّ أن يقول شيئاً فلا يقول ذلك الشيء، فيقول شيئاً آخر لم يكن يريد أن يقوله أصلاً.

كأن ما يقوله هو غير ما كان يريد أن يقوله، لأن اللغة هي التي تقرّر ما نقول، وهو مجرد مُفْرِغ لسماتها اللفظية.

وكأن غير ما كان يريد به الذي كان يريد أن يقوله، لكنه لم يقله وهو كظيم. هو ضائع بين الأفكار الشاردة التي تضطرب في فضاء شريح. هو واقع تحت تأثير مُفَرِّج بلعج في وجدانه؛ بين إقبال اللغة عليه وإدبارها عنه؛ وبين إغنياد الأفكار له واعتياصها عليه؛ على نحو لا تُعْصِفه في السمع الكلام إلا بمقدار شحيح.

فكان الأديب، كما يومئ إلى ذلك جِهاري جينات، هو من لا يعرف، ولا يستطيع أن يفكر إلا داخل الصمت، وفي سر الكتابة. وهو الذي يعرف ويحس من كلّ لحظة، حين يكتب، على أنه هو الذي يجعل لغته تفكر؛ وتفكر خارج نفسه.

غير أن اللغة في تمثّلنا لا تفكر، وما ينبغي لها ذلك؛ فهو مجرد عبث الكتابة. غير أني أقر بأن التفكير لا يتم إلا من خلال اللغة؛ فهي المعبرة عن ملكة التفكير، وهي ترجمان المجهول الضارب في أغوار القرية المتخفّرة. ولذلك لا ينبغي للصمت إلا أن يكون ناطقاً لطقها صامت، وصمتها ناطق، في كتاب مسطور.

المسألة كلّها قائمة على وهم حقيقي، أو هل على حقيقة وهمية. أو قل: على لا شيء على وجه الإطلاق. فإن نكتب، كأننا نهدم، نقوِّض، نُهَوِّر ما كان مبنياً. فإن حافظنا على المبنى لم نستطع الكتابة. فالكتابة هدم للكتابة السابقة، تقويض لها. إقامة بنيناهم وهمي على انقراضها. ولذلك فالذين يأتون التقويض سيجزون في الغالب عن أن يكتبوا شيئاً.

فكان اللغة هُتْل للقيم، في رأي بعض المفكرين الغربيين. أو على الأقل هُتْل لما نراه متعدي القيمة. وهي هُتْل للمؤلفين السابقين، ولو أنهم أموات، فهي هُتْل للأموال. لأن الإيابة على حياة أولئك الذين كانت الكتابة فلتهمهم بتخليدهم في أسفار التاريخ قد لا يُضَيِّق إلا إلى قتل الذي يريد أن يكتب هو أيضاً.

الكتابة التي أقسم الله بها، وبالقلم الذي يُصنّف في تحجيرها - ن - والقلم وما يسطرون - لا ريب في أن غايتهما يجب أن تكون شريفة. القرآن أجدراً أن يتبع، لا جيران جينات، فالكتابة

الحقيقة: في حين أن الكتابة لا تحمل شيئاً من هذه الحقيقة، ولكنها سؤال الحقيقة ... بل هي مجرد شُرَابِيَّة إلى عالم الحقيقة التلاشي في مجاهِل المدم السميقي. وإن الأديب يُلمّس قلمه، وأنه لن يعد من حاسوبه معقد المسيح لمشيخته يلتبس الأفكار، ويقتص الأنفاس، ويرادو المصاني المُتَنَاصَة، بتلطيح وتحسّس، وتلمس وترقق؛ لعلها أن تلبث له تقبّل عليه. ولعلها أن ترضى عنه تنقاد له.

وهو يريد أن يقول شيئاً لا يقال، ولكن لا بد من قوله، ولو كلفه ذلك حياته. أو اعتد أن ذلك سينقذ حياته. كاعظم سارداث الأرض، شهزاد ...

وهو يريد الإفضاء بالأمثول الذي يمكن أن يقال. وربما بالأمثول الذي لا يتصور في الأذهان. هو يريد الإفصاح عن أعماق الذات، وهو يريد التمييز عن أغوارها السَّحِيقَةِ الأبعاد.

## الكتابة من موقع العدم



إن قيمة عظيمة تسمى إلى تجسيد قيمة عظيمة بنسج الألفاظ، ليس من مرقع القاء الوعظ نقول هذا، ولكن من موقع التماس النفع للناس، لكن أي نفع يمكن أن يوجد في الكتابة فينتفع به الناس؟ فهل هو الاستمتاع بالذلة، أو هو التلذذ باستكشاف المجهول من خلال عالم اللغة المسطورة الفاظها على القرطاس...

لا، بل هل الأدب جريمة؟ حسناً لا، وهل الكتابة ممارسة شريرة؟ ربما لا، وربما نعم، وربما لا تتصف لا بهذه ولا بتلك، ولعل الأهم في كل الأطوار، ليس الجواب عن هذا السؤال، ولكن تشعيب أسس السؤال، وتركيب الكلام من حول هذا السؤال حتى يفتدي جواباً ولو لم يكن بجواب...

وأياً ما يكن الشأن، فإنه لا أحد عاد يكتب في حق الكتابة غير اللغة، ولا أحد أيضاً، في الحقيقة، كان يكتب منذ الحضارة لا رصف الألفاظ اللغة، قبل أي شيء آخر، في إنجاز الكتابة، فاللغة وحدها هي التي تنهض بفعل الكتابة، الكاتب يلاحظ مسألهما وتجلياتها فقط، كغائله الطائفة حين يضعها في الجوّ تطير في وضع ثقلاني، فهي تطير وحدها، وهو يراقب شأنها ولا يفعل شيئاً غير التصريح عليها وهي تنهب الجوّ نهباً، كذلك فعل اللغة في الكتابة...

هل الكتابة هي، الأنا، والأنت، وهو؟ على الرغم من أن الأنا أمست مضمونة بفعل ما لاحها به أصحاب علم النفس المُغفلين، إلا أنها كما تقدر بالكتابة افتراضاً حقيقياً تفندي لا شيء الدّ منها... فهل انفصال الأنا عن الكتابة يُفقد هويته؟ وهل إذا انفصلت الكتابة عن الأنا فقدت علة وجودها حقاً؟ وذلك على الرغم من أن الأنا أمست شيئاً خارجياً، في حين أن الفكر الحقيقي يكمن في اللغة ولا يندوها.

هناك اللغة، إذن، وإما الأنا، ولا ثالث لهما. وفي إن شئت أيضاً: الأنا، واللفظ نعم. فهل اللغة وحدها أمست هي تمثل الكتاب الجُدد هي الحقيقة، ولا شيء غيرها؟ ربما كان ذلك، وربما لم يكن، في غياب المطلق وأجزاء بالنسبة في كل الأطوار.

وإذن، فكانت اللغة هي الدّاخل، وكأنها هي الجوّاني، وكأنها هي اللامرئي بالعين، وهي، في الوقت ذاته، المرئي بعمسة اللغة المُتخافتة المتسلطة التي تستطيع التسلو في الأغوار لسيرها، والكشف ممّا في مجاهل زواياها المظلمة، أو الخفية. هي الحقيقة التي لا يمكن للغة نفسها أن تغطيها، على قوّتها وجبروتها، وإذن، فإنّ انكسار معناه أي شيء موجود، كما يقول ميشال فوكو.

ونلاحظ أن تبصير فوكو يتطامن هنا، على سبيل المناقضة، مع ديكرات الذي كان لا يزال يزعم وهو يريد مقولته الشهيرة: "افكر، إني إذن موجود". هذان كان التفكير لا يكون تفكيراً حقيقياً، وانهاض خصوصاً، إلا إذا تمثل في العدم اللغة؛ وإذا كانت اللغة تقضي إلى العدم

تستكشف بعض مجاهل هذه الذات الغائبة عن الإدراك، والعُكْصَة على الفهم في التّطوّرات؟ أم إن الكتابة إمسا كانت، وهي كائنة، وتكون، وستكون، وسوف تكون، لمجرد وصف البرزني المتطشّي الذي يبدو للناس أنه معروف معلوم، على الرّغم من أنه، في حقيقته، مجهول؟

ما أكثر الذين يكتبون وهم لا يعرفون لا ما يكتبون، ولا لمن يكتبون، ولا لما ذا يكتبون؟ وعلى الرغم من أن كل كاتب قد يدعي أنه يعرف من يكتب عنهم على الأقل؛ إلا أن هذا الإغواء قد يفتقر إلى برهنة وإثبات، ذلك بأن الكتابة كثيراً ما تجمع بصاحبها فلا يدري أية سبيل يقص، ولا أية طريق يقفو؛ يتيه بين اللغة التي تتركّز به إلى عوالم لم يكن يعرفها أصلاً، ولكن هذه اللغة هي التي تسوّقها له، وتزوّجها لنفسه فيندفع تلقاها مفامراً، فالكاتبة مفامرة.

والكتابة استكشاف للمجهول، واستكناه للمعلوم.

والكتابة بحث عن الجوّاني الفائر في مجاهل الذات صير البرزني الذي يبدو، هو أيضاً، بعمد المال، شديد المبال.

فعل الرّغم من الأسئلة الكثيرة التي طرحها جان بول سارتر عن الكتابة قبل منتصف القرن العشرين، واجتهد في أن يجيب عن بعضها في كتابه "ما الأدب؟" إلا أنه لم يستطع الإجابة عنها إلا بطريقة الخاصة، ولا حسب مذهبه الوجودي في التفكير، والرّغبة إلى الحياة، ممّا يجعل من حق كل كاتب مفكر أن يثير الأسئلة الخاصة له، ويؤدي القلق المتداع من نفسه؛ ثم يجتهد في الإجابة عنها بطريقة الخاصة هو أيضاً، وحتى إذا ساءل ولم يجب، وقلق ولم ينته إلى اطمئنان، فإن تلك المساءلات تظلّ في حدّ ذاتها أضرباً من الأجوبة، فالمعجز عن الإجابة عن السؤال، جواب، والصمت، أيضاً، جواب.

وإذن، فماذا نكتب؟ وكيف نكتب؟ ولن نكتب؟ وعمّن نكتب؟ ولما ذا نكتب؟ ولماذا أيضاً لا نكتب، عجزاً وقصوراً، حين نريد أن نكتب؟ وهلا كان الصمت كتابة؟ وهلا كان البياض كتابة؟ وهلا كان الفراغ كتابة؟ وهلا كان الجنون كتابة؟ وهلا كان الغم كتابة؟ بل هلا كان المستحيل كتابة؟ فالكاتبة بحث عن الهوية، وكأنها تحقيق للمستحيل، وكأنها طلب لما لا يدرك، وكأنها التعلق بالثلاثي، وكأنها اللامشي. الكتابة إشباع للفنول، والكتابة استجابة لأناثية الذات، وبغور الطموح، وسطحات الرّغبة، وارتعاشات الجسد.

تكتب من الدّاخل عن الخارج، أو من الخارج عن الدّاخل؛ أو تفرق البرزني في الجوّاني؛ ففي كل الأطوار لا تنجز شيئاً غير العدم والتعلق بالمستحيل، ذلك بأن الكتابة التي تهض على سحر اللغة التي تقوم على شروء المعاني التي تهض على البحث عن الحقيقة الشارحة في المجهول التحقيق؛ ليست، لدى نهاية الأمر، إلا ممارسة لمستحيل، والتماساً لمجهول، ونشأ في معدوم.

فهل الكتابة مجرد مستحيل؟...

محمد حسان

## فن القصاص

١

## الأدب العربي

١٩٩٩

والثلاثي لدى فوكو، فلا يعني ذلك إلا مسخرة من مقولة ديكرات التي تمجد التفكير الذي تجسده اللغة، مكتوبة كانت أم منطوقة...

تقد زعم ميشال فوكو أن ثقافة الخارج، أو الخارجي، بدأت تظهر في كتابات المفكر الفرنسي ساد (١٧٤٠-١٨١٤) (وقد اتسمت كتاباته بنعمة "الرغبة الجسدية")، وفي كتابات الشاعر الألماني فريدريك هولدرلين (١٧٧٠-١٨٤٣) (الصوفيّة الرومنتيكية)، والفيلسوف الألماني فريدريك نيتشي (١٨٤٤-١٨٩٠) (ومما تناول نيتشي الذي أثر تأثيراً عميقاً في الفكر الأوربي طوال القرن العشرين، عبر مختلف كتاباته، نزعته "القوة")، والكاتب الفرنسي أنطوان ارتو (١٨٩٦-١٩٤٨) (الفكر المذني)... فهو لا وسواهم هم الذين طوّروا التفكير المتخض لمسألة الكائن في الخارج، بناء على المسائل التي اختصوا في معالجتها والتي أومأنا إليها آنفاً، في كتاباتهم ونظرياتهم...

البرزني والجوّاني، ولا نقول الدّاخل والخارج؛ إلا أن يصرف معناهما؟ للكتابة من موقع الجوّاني، لمجرد وصف هذا الجوّاني بكل أبعاده العميقة، وأغواره السحيقة، عبر النفس البشرية؛ بل قل: عبر الذات الإنسانية المفقدة، أم إلى شيء آخر؟ وهل يمكن لمل هذه الكتابة أن



د عبد الملك مراد

د عبد الملك مراد

لقد قرأت مقال الزميلة السيدة ليلى الأطرش في مجلة عمان العدد ١١٢، تاريخ تشرين الثاني ٢٠٠٤.. وقد حركت كلماتها شجوني وآلامي.. لأنني شعرت بهذا الشيء المؤلم.. وقد قدمت طلباً عن طريق اتحاد الناشرين في سورية، وأنا أملك كماً لا بأس به من الكتب الأدبية التي تناقش موضوعات هامة منها «السيرة الفنية في الأدب العربي حتى أوائل ثمانينيات القرن العشرين»، و«فن السيرة الذاتية في الادب العربي حتى أوائل ثمانينيات القرن العشرين»، و«همسات من تحت التراب»، من أدب الرثاء.. و«نفحات من الصين»، من أدب الرحلات، و«حصار العمر» وهو سيرتي الذاتية التي تضم لوحات اجتماعية وسياسية من تاريخنا العربي المعاصر والعالمي.. و«المطبخ الدمشقي عبر العصور».

ولكن اتحاد الناشرين في سورية أحالني الى اتحاد الناشرين اللبنانيين.. وبعد أخذ ورد وهواتف وفاكسات كلفتني الكثير من المال والوقت.. ثم أحالني اتحاد الناشرين اللبنانيين الى اتحاد الناشرين السوريين الذي كان قد أشار عليّ قبلئذ الى لبنان.. ومع الأسف الشديد طلب مني استئجار زاوية في معرض فرانكفورت ولادفع ثلاثمئة يورو وأن اضع موظفاً مدة العرض!!.. كل هذا لأنني قد طبعت كتبتي على نفقتي الخاصة ولم أعمل مع ناشر!! ولكتني رفضت ذلك، وراجعت وزارة الثقافة السورية التي أرسلت كتبتي مشكورة إلى مقر الجامعة العربية في القاهرة.. وحين زرت معرض فرانكفورت.. ورأيت منظر الترتيب المؤلم للكتب المعروضة دون تنظيم وتخطيط.. وكأنهم وضعوا هذه الكتب أكواماً دون مراعاة تصنيفها تماماً.. ووجدت كتابي الصغير «المطبخ الدمشقي عبر العصور»، وكأنني أنا الطباخة الماهرة وليس لي صلة بالأدب.. مع أنني افخر بأن أدبي رائحة بهارات دمشق فأنا سيّدة تقدم بكل فخر لأسرتها مأكلاً الشهية خوفاً عليها من الاندثار عند الجيل الجديد!!

ولما قرأت تصنيف الكتب المعروضة، فوجئت بأن كتابي الصغير هو الذي عُرض فقط بينما أهملت كتبتي الأدبية الأخرى التي لها قيمة أدبية معاصرة!! فأنا أشرك الأخت ليلى الأطرش بأن الأسماء الكبيرة والنجوم المعروفة هي التي تعرض كتبها فقط!! وكان أدبنا العربي هو تراث لآتيام خلت!!.. مع أننا لا نهمل تراثنا بل بالعكس تماماً فإننا نبدأ وننتقل منه أيضاً.. لنكتب ادباً معاصراً قيماً.. لقد أهملت هذه الفرصة الكبيرة للعرب التي منحها إيانا معرض فرانكفورت.. ولكن العرب مع الأسف الشديد لم يفتهموا تلك الفرصة ليبيّنوا للعرب أننا أمة لنا تاريخ منذ آلاف السنين ممتد حتى عصرنا الحاضر!!.. فهل أسماء النجوم فقط هي المناسبة لعرضها؟! وأنا أشدّ على يد زميلتي السيدة ليلى الأطرش في قولها: «المشهد الثقافي العربي يعاني من أمراض الفساد الاجتماعي والسياسي برمته، وقد انعكس هذا على فعاليات فرانكفورت، عدم الالتزام، غياب من لم تمجيبهم مشاركتهم نوعاً أو وقتاً، غياب الحضور، والبحث عن مترجمين دون جدوى».

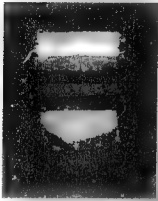
إلى متى يبقى هذا المرض الاجتماعي في العالم العربي؟.. إلى متى يبقى التمسك بالأسماء المعروفة!!.. إلى متى لا نصف جيلاً استطاع أن يقدم صورة رائعة لأدبنا في العصر الحديث؟! وأتقدم بطلبي على صفحات مجلة عمان لجامعتنا العربية راجية منها أن تبين لنا ما هي المقومات التي اتخذتها لاتقاء تلك الكتب؟! وأرجو الله أن تكون في المرة القادمة ربما بعد قرن آخر ادق وأعمق في اختيارها.. ولله في خلقه شؤون وشجون!!

المصحة الإسماعيلية

د. أحمد فرشوخ

## الرواية المغاربية

تحولات اللغة والخطاب



وقوعها ضمن

النظرية

الجمالية، من

قيد دراسة

علاقة الرواية

بالموسيقى، أو

الشعر، أو

التصوير، أو

النحت، وهو

تداخل ينبثق

عن فرضية

وحيدة

النظرية

الجمالية، أو

ما يُسمى في

علم الجمال

بتسارسل

الفنون، كما

يمكن

حصولها

(١)

ببني كتابه الرواية المغاربية، للأستاذ عبد الحميد عمار، توجهه في النقد الأدبي وفق إحساس معرفي جغرافي، يجعل من المغرب العربي اهقاً للتفكير الأدبي، ومن ثم انبثاق التشديد الثقافي للمكان ضمن حمزي الرغبة والمعرفة، وبالتالي بناء جغرافيتها تخيلية (١) تسعف في صوغ علاقات استثمار وحوار وسلطة بين أماكن جغرافية وخيال ابداعي، وخيال نقدي أيضاً (ما دام الخطاب النقدي في الكتاب يمتنع بنيتاً لما هو منتشر ضمن الروايات في شكل صور وعلامات حسية). ولذا ذكره حضورها ضمن هذا السياق، فردية كانت أم جماعية، فيها يتشكل المتخيل الاجتماعي الواهب لسرد يصنع الأمة ((Nation/Narration) (٢)، ويلهم اللغة والتراث والعقيدة. ناهيك عن الذاكرة الفردية المتخذة من الجماعة، والمبدعة لصيغ وأنماط نصية وتخييلية، تشمل السيرة الذاتية والتخيل الذاتي والاعتراف والتذكر والشهادة.

هكذا نلتقي الذاكرة بالأرض، وبتعدد كتابات المكان بقوة التاريخ والخيال، ومن هنا نحسن بمد قراءتنا للكتاب بأن المغرب العربي غداً ينبوعاً للفن ومجالاً للفكر، بحيث اصغى الناقد لهذا الفضاء الثقافي وهو يرى في لفته الروائية الخاصة، لذا تلقى اهتماماً تحليلياً خاصاً بتجربة الاستثمار وأثرها في التكوين النصي للرواية الجزائرية خاصة، كما نفق عند صيغ تشكيل الذاكرة الفردية لكتابنا نماذج من الرواية المغربية (أحلام بقر، عين الفرس، دليل الفنون) وهو ما يُغضي إلى معالجة مسألة التفتوة، من جهة تخصيص الرواية خطاياها ونفسياً واجتماعياً؛ تخصيص تقول من خلاله الذات الكاتبة المتفترة في النص كلامها وأحلامها وسفرتها وأسطورتها الشخصية.. وواضح أن هذا التفتوة لا يفصل عن المواقع الواعية واللاواعية للذات، ومن ذلك اهتمام الناقد بتبويرات الذات المميقة ضمن اللغة المتعددة والمفترة في ثقافة المجتمع وذكرته السحيقة (انظر التحليل المفصل للغة رواية «الفرق»)، وكذا اهتمامه بجمالية السخرية وقلق الهوية في ترايطاتهما بالحكي المعجائبي، المستوحى للخرافة والأسطورة والتصورات السردية الشطاري (انظر مقاربة روايتي: «أحلام بقر» وعين الفرس) وفي ذات السياق تشدد العناية بقضايا التمزق والهوية في مواجهتها للأخر، وتغدق الوضع الفروي، وسيروية الثقافة بشكل عام، كل هذا يؤكد مزاجاً الذاكرة للأرض، وبالتالي ارتباطها بالإحساس النقدي بالقضاء، وهو ما اصغى عنه الناقد نفسه، إذ يقول: «هذا المكان في المغرب العربي له ذاكرة خاصة جداً، فهو تاريخ قرين الأرض هديس، وهو تاريخ آخرى مبعث الرهبة والخوف.. لا يملك ويترك إلا عبر نسيج الحكايا والصور..» (ص ١٩).

(٢)

ولا شك أن هذا الترابط بين الذاكرة والأرض والخيال، هو الذي حفر الناقد على صوم منظومة قرائية تحليلية تستوحى «تداخل المعارف» (ص)، وهو تداخل بطري أكثر من أشكال عند عرّضه على النظر الاستمولوجي، فضلاً عن إمكان معالجته بشكل عام، ضمن مستويات عدة: إذ معالجة الرواية عبر تداخل المعارف، يمكن

ضمن النظرية الثقافية، من جهة دراسة علاقة الرواية بالسياسة، أو بالتاريخ والجغرافيا، أو يعلم النفس والفلسفة وعلم الاجتماع.. أقول إذن بأن الناقد تعامل مع هذا الإشكال المعجبي، وفق رؤية قرآنية، تسعى لإيجاد حل مقبول لمشكل الحدود بين المعارف والمناهج. وبذلك قرئت جمالية الرواية المغاربية في ترابط ضمنتي أو جلي مع السياسة، والتاريخ وتاريخ الأفكار، وأنماط المتخيل، ومعارف اللغة، قرئت كفضاءات متصلة فيما بينها، وهو ما يستوجب طرح الأسئلة التالية:

هل أثر هذا التعدد على تماسك النواة الإشكالية للدراسة؟

هل أحدث انشغافاً داخل مفاصل التفاعل بين المعارف؟

هل حافظ على الانساق الاستمولوجي لوجهة النظر النقدية؟

لقد تمبر الناقد الإشكالات الناتجة عن هذه الأسئلة من خلال توظيف مجموعة من الاستراتيجيات والتصريفات النقدية، نذكر منها: - الاستعمال الأداتي للمفاهيم والمعارف غير الأدبية الصرفة، والمتصلة بمصادر ومباحث متقاطعة مع الحقل الأدبي (سوسولوجيا، سياسة، فلسفة، تاريخ..). ولا شك أن هذا الاستعمال الوظيفي يحافظ على خصوصية الموضوع المقارب وإن تفاعل مع غيره، إذ يمنحه استقلالاً ذاتياً يحفظ الخاصية الناطقة لنفسه.

- تنظيم التفاعل المعرفي وفق مركز منهجي، يُسوّق به مجموع المعارف، بحيث ينزج بها نحو الإشكالية الأساسية.

وواضح أن المركز المنهجي للكتاب، إنما ينتظم حول مبحث «الشعرية»، بما هو معرفة رائدة ومهيمنة، تنفتح أنساق التحليل، وتضبط قيمة الأسئلة، وتحدد مسار المعالجة وإلامة الأجوبة واستخلاص النتائج، إذ بهذا الفهم يُمكن الحديث عن جملة الإشكالية (أو ملائمتها) إيقاساً إلى المنهج أو العلم، الراكد أو المهيمن. فإشكالية شعرية الرواية المغاربية الجديدة تصبح، تمثيلاً، غير مناسبة فيما لو

وإذا كان التحليل النقدي في الكتاب قد أولى عناية ملموسة للقطاعات النصية، والوحدات السردية الصغرى، فإنه لم يُنخل مستوى التركيب الداعم للتحليلات الملموسة، إذ من خلاله (أي التركيب) يتبين الصلة الرمزية للرواية، وهي سمة مفتوحة على ما يُسمى بالواقع أو التجربة والمجتمع، ومن هنا يتضح الترتيب من التحليل، إذ التحليل كشف لمناصير الدلالة في ماديتها ومنعتها وتضيقها، فيما التركيب جلو لوظيفة الدلالة المقرونة بالتعبير. وبالتالي فشمة ذهاب وإياب: فهي الإياب تكشف خاصة أغلها أو أخضاها التحليل تدريجياً، وتتلجج بالتعبيرية بمعناها التلخيصي الغيد لاتشابه الذات بالملاحظات والمجتمع والعالم، وعليه، إن رمزية الرواية عميقة الصلة بمسألة «العالم المكثف» وكذا «التعددية البنوية والدالية»، بحيث نظر إلى النص الروائي كشفاً لغوي تعبيرى مفتوح، تتخفى ضمنه تعددية باطنية لها صورة مفصلات تسمع بتأويلات متباينة، وبهذا تكون رمزية الرواية المغاربية تجلياً ملموساً للمعنى على مستوى الخطاب، بحيث نفسه أن يحسن القراءة؛ وليست خفراً لغوياً أو تكسيراً لمبارح فحسب، وضمن هذا الفهم المتسع تقود رمزية شُمة سيميائية (٤)، إلى إرفاقها بالمعنى والذكرى والإحساس والاستهتام والغربة والتعجب وتشدان الحقيقة، وغنى عن البيان أن هذه الرمزية الدنيامية (الخالفة للرمزية المرسية) تقود إلى مدار المتخيل، وتنفص على اقتدار ناز المشابهة بين الأشياء المتبادعة والمتشعبة، ومن ثم عبور القيد من المعنى التصريحي والحرابي إلى المعنى الإيحائي والمتعدّد، بعيداً عن المعنى المسبق كما في الرمز التقليدي، أو المعنى الأخوخي الموصول بالمقصد الخلق للكتاب. فلا مناص، إذن، من القراءة الحظية إذا ما رغبنا في إدراك هذا المعنى الرمزي وتذوق جماله وتشرع فيه، ورمزية معرفته المتعددة التي توشك أن تتبثق، ولا ريب في كون هذا المعنى غير محصور فيما يسمى بالمفولوجيات الإيحائية المعطاة، إذ المفوط الصريح ذاته شديد التعقيد من حيث تكوينه، فضلاً عن أصوله الاستعارية البعيدة، يُضاف إلى هذا أن تشكيل المفولوجيات الصريحة، وقدر نسق جديد، صبر منظور مشيد، يقضي إلى إزاحة بداهتها، وتفتيق كوامنها، فالمكبوت وغير المقروء يندسان ضمن النصيب النصي، وقد يتلهمسان بُنى عنيدة، وعلى القراءة الرمزية أن توضع اللامرئي، وتزحزح السطوح، وتستعيد الفراغات ومساحات الغياب، بهذا المعنى نلقي الناقد شديد الاعتناء باللفة المحكية العامة، كما في تحليله «لرواية الفريق»، و«رواية عرس بقل»، فضلاً عن مبحث «اللفة الروائية وأفاق التجربة» (ص ٧٩): إذ جعل منها، أي اللفة العامة، ينبوعاً للمتلخي وموروثات التفكير، وطرائق العيش. وهو بهذا الصنيع إنما يعيد الاعتبار لفة مقصودة من التفكير المؤسسي والثقافة العامة، منتبهة إلى الكثر الخفية لهذه اللفة، وإلى استعاريتها القوية، المحسوبة من قبل التداول والاستثمار. والناقد بهذا المعنى يخالف التصور السائد الواسل للاستثمار والتصوير بالخيال الصغرى والزخرف البلاغي، مُتَّبِعاً بالمقابل أننا ننعها بالاستثمار، وأن الاستثمار «حاضرة في مجالات الحياة اليومية» (٥)، ومن ثم يتم تشكيل التصلب بين ثنائية «التصريح» و«الإيحاء» لفائدة تدخل مقيد يشغل بدنيته متضافرة أتمام تكوين المعنى وبنية خيال النص، وكذا مجاورة نقد اللفة المحكية كحلية الخطاب أو كمجرد إيهام قصدي، بما واقعياً.

ومن المهارات النقدية اللافتة في الكتاب، وفي مقدمته تحديداً، عبارة «التحير» (المقدمة، ص ٩)، والتي تقيد تامل الناقد مع النص

ثم تغليب المنهج التفسيري، الذي رُفِعاً توافقه إشكالية أخرى، قد تكون هي «لاوعي الرواية المغاربية»، أو «فيما لو تم تغليب النهج السوسولوجي الأدبي، الذي قد تقاسيه إشكالية «رؤيا العالم في الرواية المغاربية» أو «صورة المجتمع في الرواية المغاربية»، أو فيما تم تغليب النهج الإنساني، المضي لإشكالية مغاربة، قد تكون: «بنيات القرية من خلال الرواية المغاربية» أو ما شاكل ذلك. وهذه جميعها مجرد أمثلة واقتراحات.

ولأمره في أن التركيب المنهجي المُعتمد في الكتاب يتسم بالصفة الإبداعية وليس التكاملية، لأن ما يسمى بالنقد التكاملي لا يصدر عن إشراك صلب، ويتفق لبرنامجه في الرؤى والقرارات، وعلى أية حال، فهذا إشكال دقيق يحتاج لمعالجة موسعة، تدعو لوصول النقد بالتفكير الاستمولوجي، حتى يتمكن من رؤية ذاته، وتفكيك اسمه وقيمته وأصوله المنطقية، وضبط علاقاته بباقي الجوهريات المعرفية، فضلاً عن بيان أنماط وطرائق إقرارها «بالخطاب المعرفي» المهيمن (٦).

وغير خاف أن الفرائد المدقق للكتاب، سيلحظ اشتغال الناقد بالمفاهيم المركبة، القادرة على اكتشاف رهانات الروايات المدروسة، ومن ثم توظيف مفاهيم: التعدد اللغوي، المخرجة، التجريب، التاصيل والمغاربة، التحول، اللغة والخطاب، المحكي المعجبي، الصوغ الحوارية، وجميعها تنتمي للشعرية الدوائية، كما يتبدى ذلك من خلال حركة التحليل، بحيث تسعف على الانطلاق من الوصف المحايث للبنيات في أفق وصل تجلياتها السردية والسيميائية بإيديولوجية العمل الروائي وشرور الإنتاج وسباق التلقي، وهنا تلمح بإلحاح مسألة علاقة الشعرية بالنقد، وقد جعل منها الكتاب مشغلاً أساسياً، إذ يقول: «لم نرماناً من المزج بين التحليل الشعري ذي المعنى المستشري العام، وبين التحليل النقدي ذي المعنى الاستعريقي والاستعريقي بالضرورة» (ص ٨)، ثمّة، إذن، تقابل بين تالوين: تقاوت شعري (بوميطيقي) يسمى لبناء كليات ونمذجات، وتناول تخصصي ملموس، يقترب من تحقيقات نصية مفردة وعينية، وبذا توسع المغاربة السردية في الكتاب، من جهة مقارنة الدلالة عبر الانفتاح على مكاني الحكيمة والخطاب، وقد جعل الناقد من مكاني اللفة (وهو مكاني بؤري في عنوان الكتاب، وهما تالوين القسم الأول منه) مدخلاً للتقريب بين سردية الخطاب، المشتغلة بأدبية الرواية، وسردية «النص» المقترية من الدلالة في إقرارها بالبرجع، وهكذا يقدم كتاب «الرواية المغاربية» اسماً أساسياً في تطويق مشكل ثنائية البنية والدلالة، وبالتالي يقدم إجابة ممكنة عن سؤال التردد المستمر للنقد الروائي بين الوصف والتأويل.

وفي إقرارنا بمسألة اللفة، يقترب الكتاب من مفهوم التحول، بما هو ناظم أساسي في معالجة الروايات المغاربية وتقومها، إذ التحول أبدال للبنية وتجريب لمكثات الخطاب، وهو بالتالي معبر للوقوف عند إشكالية أخرى تطول ثنائية الجنس والتجنيس، وذلك من حيث دلالة الأول على التعديل التصفيني المرتبط ببناء الكتاب والقواعد المعيارية للشعرية، ودلالة الثاني على الشكل التكويني للنص في نمط خطابي، وصيغة لفظية، وطبيعة علاقاته الحوارية مع النصوص والأحاسس الأدبية، والخطابات الفنية، والأشكال الثقافية، وقد أفضى تدبير هذه الثنائية والناقد إلى تشخيص الوعي الفني للروائيين، وطرائق تقاعلهم مع الموروث والنماذج والمؤسسات، وكذا صمغ مقاصدهم لأنماط السلطة وتظاهرات الأيديولوجيات وجبريات السلوك الثقافي، وعنف المعرفة المتأثرة. وهكذا نكون في قلب مدارات التماس الحوارية والدنيامية وعشفت شعبيتها، وشمولها، وجميعها مفاهيم استثمارها الناقد وأرفق معمولاتها من خلال التوظيف

من الداخل والخارج، بحيث تتعمق المقاربة بين النسق والثقافة: أي النسق كنظام ذي حدود، والثقافة كاتساع لا حدود له. وهنا ينبغي توتر نقدي يفيد في إثراء حركة القراءة، ووصل النص المفرد بشبكة الموضوعية العامة التي تقاسمه نفس البناء والقديم، وتقاسمه بالتالي نفس الخطاب المعرفي المهيم عن ثقافة المجتمع المغربي ونوع تفكيره وصيغة رؤيته للكانات والأشياء. وفي ترابط مع هذا النمط، يتحيز الناقد من المالحات الخالصة والجهرانية التي تفصل الكتابة عن شرطها النبوي، ولحماتها الاجتماعية، ومن هنا التركيز على «تخصيص الحقيقة الاجتماعية» (ص ١٧٤)، وكذا ربط تحولات الخطاب الروائي بالسياسة الثقافية والفكر العام (ص ١٧٥)، ومصافاة التحور هذه نسهم في بلورة وعي نقدي يعمل لتفكيك الأنساق التفسيرية الشاملة والجزئية.

وواضح أن هذا الوعي النقدي يميل للانفصال على «مواقع» النصوص الروائية وتصاريفها التاريخية والسياسية والإتية الثقافية ضمن الكلية الجمالية، وهو ما يطرح بقوة مسألة الانتماء في العمل النقدي، إذ غير خاف أن الممارسة النقدية، بل وحتى النظرية، ليست بريئة من مظهره «الترسك» الإيديولوجي والمطاف... ويكتفي أن تذكر بأن الناقد الشهير أليك أويريك ما كان له ليوثق كتابه «المحاكاة» لولا إحصائيه بالفرية في استنبول أثناء الحرب العالمية الثانية، وشعوره بالخوف من غضب النازية. فتحنيه إلى الحضارة الفرية حفزه على توحيد العالم الأوروبي من خلال استنكار تاريخه الخيالي، الشيء الذي أفضى إلى ولادة مشروع لتاريخ المحاكاة في الأدب الفري، ولو أن أويريك كان يكتب في الغرب لما جازف بتأليف هذا السفر التاريخي النقدي اللاحق، فضلاً عن أن غزارة الدراسات في مكتبات الغرب وتضاريفها، لربما كانت مستندت عائقاً أمام النظرة المستبصرة التي عالج من خلالها الطرقي، بل ولغات متشعب أصابع التشاكيكية التي ركد عبرها خطابات التحليل الفري. كما أن إدوارد سعيد ما كان له ليوثق «الاستشراق» و«الثقافة والأميرالية» (٦) وغيرهما، لولا إحصائيه «الاجتماعية» بتمزق هويته وازدواج انتماؤه، وغبته من ثمة في تحرير الوعي الاستشراقي من سلطه القديم، وكشف النشأ في أسرار التواطؤ بين السلطة والمعرفة الغربية: فشمور الفلسفتي النازي، إذن، نواة وجدانية صلبة مسؤولة عن تسويق الانتماء إلى الشرق، والدفاع عن جدارته وحقه في الإقصاء والوجود. وما يسمى بنقد الأقليات في «الدراسات الثقافية» دليل آخر على قران الموقع والعلم في التشديد الأدبي النقدي، ودليل يضاف إلى أن الجدل النقدي والنظري يطوي على أكثر من الحاجة العلمية والمعرفية، وعليه، إن البعد العاطفي في النظرية والممارسة النقدية، يحتاج إلى أكثر من تأمل. ومن اطرف ما قرأته في الموضوع تشبيه المنظر الأدبي الأمريكي Alan Dawa، لبعض الأعمال النظرية «بالصالة» (٧) وهو ما يفيد امتزاج التأمل التجريدي بالأحاسيس، واشتباك جيشان الفكر بالمطافة..

وما كنت لأستطرد ملامساً لإشكال النقد بالانتماء، لولا إحصائي بأن كتاب «الرواية المغربية» ليس مجرد اشتغال على الكليات الأدبية والأبعاد البوطيقية لموضوع الرواية بل هو إضافة إلى ذلك تقرير لهذه النصوص وتخصيص نواحيها ويبحث في جذورها الثقافية، والخيالية، على نحو يفضي بها إلى نوع من الرؤية المشتركة في البناء والخطاب، وعليه، يكون الانتماء النقدي منبثقاً من خلال حيز الرغبة المنشر ضمن الكتاب، بحيث تستشعر عاطفة جذب النصوص التي يعرضها وعطف العلامات على مثيلاتها. وكل ذلك ماثري بوعي نقدي، صوب كشف اللحظة المعينة للخيال السردى المغربي.

ويعد، ظريماً كانت هذه النظرات التأملية وعناصر التفكير، ما يجعل من كتاب «الرواية المغربية» الأستاذ الناقد عبد الحميد عقار، فسحة للتأمل في الوعي النقدي المغربي المعاصر، ولحظة في سبيل

التشديد الثقافي الإبداعي لمغرب عربي كبير، ما زال «الخيال السياسي» لم يَزْ حقيقته المعينة بعد.

## الهوامش

❖ عبد الحميد عقار، الرواية المغربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة النشر والتوزيع - الدار البيضاء، ط ١، ٢٠٠٢.

١- تعني «الجغرافيا التخيلية» الإحساس بالمكان الذي تم تعزيزه وتشديده اجتماعياً وثقافياً، مع ما ينتج عن هذا التشديد من سلطة وزين ووقع عاطفي بل وحتى «ميثولوجي» (بالنسبة لبعض الأماكن). ومن هنا اقتران المكان بالخيال والرمز والسرد، وأيضاً أننا نستعمل المفهوم بالمعنى «الإيجابي»: أي بمعنى معدل عن استعمال إدوارد سعيد له في كتابيه «الاستشراق» و«الثقافة والأميرالية»، حيث قرنه به التمثيل، المفيد للعلاقة بين المرجع الفكري وتشخيصاته الخطائية، ضمن صراع الأنا والآخر.

٢- «السرد والأمة»: عنوان كتاب نقدي ثقافي لهومي لك. وبها، وفيه يصوغ علاقة عضوية بين المنفرد والحقيقة التاريخية. وهي العلاقة التي يستثمرها إدوارد سعيد في كتابه «الثقافة والأميرالية»، إذ يرى بأن «القصص تقدموا أيضاً الوسيلة التي تستخدمها الشعوب المستعمرة لتأكيد هويتها الخاصة، ووجود تاريخية الخاص». «إدوارد سعيد، الثقافة والأميرالية، نقله إلى العربية وقدم له كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٧، ص ٥٨.

٣- للإقتراب من المعالجة الاستمولوجية لإشكال تمدد المعارف ضمن العمل النقدي الواحد، تراجع الدراسة القيمة لـ: هريش هالنرد (استاذ فلسفة العلوم بجامعة فيينا) مدخل إلى الواقعية البنائية - جذور الواقعية البنائية بين فلسفة هتفتشتاين والعلوم المعرفية، ترجمة وتقديم وتعليق: د. د. العرب لحكيم بناني، طبعة انفو برانت، فاس، ط ١، ٢٠٠١.

٤- نوظف المزمرة، هنا، بمعنى أكثر اتساعاً من الفهم الذي يفترضها إلى الفهم الضيق من البلاغة اليونانية أو من تقاليد الأهلونية الجديدة، لكن أيضاً بمعنى أكثر ضيقاً من العلروحات الكفطية الجديدة التي تطلق نمطاً رمزياً على كل فهم للواقع يعتمد على الاشارات، يبدأ بالإدراك الحسي والامسطورة والفن، وانتهاء بالعلم. لأجل التوسع انظر: Paul Ricoeur، Le conflit d'interprétation, des interprétations, essais d'herméneutique, Ed. Du seuil, Paris, 1969.

٥- جورج لايفوف، ومارك جونسون، الاستعمارات التي نخبها بها، ترجمة: عبد الحميد جعفر، دار توفال للنشر، البيضاء، ط ١، ١٩٩٦، ص ٢١.

٦- يستشهد إدوارد سعيد في «الاستشراق» بفن امشي حيث يقول ضمن «مقارن السج» أن نقطة انطلاق الإقتران النقدي المحكم هي «و، الر» ما هو حق، وهو اعرف نفسه، ككتاب للعملية التاريخية حتى اللحظة الحاضرة... وفي سياق تثمين مغزى هذا التقدير يذهب سعيد إلى أن معظم ما في هذه الدراسة (يقصد الاستشراق) من استمسان شخصي ليشق من وبوعي لكوني «شرقياً» نشأ طفلاً في «مستعمرتين بريطانيتين»..

إدوارد سعيد، الاستشراق، المعرفة، السلطة، الإنشاء، نقله إلى العربية كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ١، ١٩٩١.

٧- النظرية الاجتماعية من بارسونز إلى هابرماس، تأليف إيان كريب، ترجمة: د. محمد حسين علوم، مراجعة د. محمد صفور، عالم المعرفة، ع ٢٤، نيسان ١٩٩٩، ص ٢٨.





## لعنة الوردة

فاروق وادي



روت لنا فدوى طوقان، وردة الشُّعر المذنب، حكاية وردة قلبها الأولى. كان ذلك منذ زمن بعيد، حين اندفع نحوها حتى في السادسة عشرة وهي في الطريق إلى بيت خالتها. لم يفعل صاحب القلب الشجاع شيئاً سوى أن ترك بين يدي الصبية المذمورة رورة فلّ ارتفعت بين أصابعها وحركت قلبها المحبّ، لتسكن بمرقها مع الملامح الخاطفة للفتى، في الذاكرة وبين الضلوع. وتبقى مهيمنة بلمستها الساحرة على أياها وأياها.

لقد أصابتها وردة الندى المبكر بتلك اللغة الجميلة، إذ توثب القلب للمرة الأولى ووقع في المخطوطة. فباتت تستغفله الأغنيات، وتحركه الأشعار. وكان على الروح أن تتوهج بالأخيلة للحلقة، وعلى العين أن تصابيا بالأرق الجميل، وعلى الصمد أن يطفئ برقة ذلك الشيء الغامض اللذيذ.

غير أن تلك اللعنة سرعان ما انتقدت جمالياتها، حين اكتشف أمر ذلك الحب الذي تدنو به الأعراف إلى مستوى الفضيحة.. رغم أنه لم يبعدُ النظرات المتقدة التي يتبادل فيها التمتّاع عن بُعد صمتاً بصمت، ويترقران في رقة عين دون أن تنبس الشفاه.

لقد... حلت اللعنة التي تضع النهاية لكل الأشياء الجميلة، تقول فدوى، ثم صدر القرار العائلي الذكوري بحرمات الصبية من مفادرة البيت، وبأن تبقى حبيسة جدران الحرم، لا تخرج عمتها وعزلتها القاسية.

لم تجد الفتاة، رهينة الحبسين الظالمين، البيت والتقاليد، سوى الشُّعر مُحَرراً لها من الأصناف التي حاولت الالتفاف حول أجنحة القلب، لكنها عجزت، فهي ذلك البريء، ربيع الوردية التي تضوعت عشقاً ودمعة، تقول فدوى: عرفت هذا الشيء المسمّى حباً، والذي ظلّ يشترق وجودي إلى ما لا نهاية.

الأشئ التي أصبحت بداء الحب الأبدى منذ ذلك اليوم البعيد، عاشت حياتها الطويلة وهي تردد دعاءً أطلقت في قصيدة مبكرة تُمجّد ذلك الشيء الذي بات عنوان وجودها وشخصيتها:

أعطينا حباً، فبالحب كثرت الخير فينا  
تفتّح  
وأغانيها ستغضن على الحب وتزهر  
وستقل عطاءً  
وراءً  
وخصوبة  
أعطينا حباً فنبني العالم المنهار فينا  
من جديد  
وتعيد  
فرحة الحب لنبنينا الجديدة.

منذ تلك المصرة الموزنية البعيدة، التي أسهمت في إخراجها من قمع أرادوه لها، وحتى القصيدة التي قرأتها بصوتها الواهن في سنواتها الأخيرة وتبعت فيها أن تملأ هذا الكوكب بنبؤ الحب وتقرش الدنيا بأشجاره، عاشت فدوى حياتها تفيض حباً لكل البشر، وعشقاً أنشوا عارماً للحبيب.. لم يفادرها ريماً حتى يومها الأخير. وقد ظلت تعيش لحظة حبها المتجددة دوماً، باشتدالاته النقيّة وجذوته الباقية كثيراً أبدية، وكأنه ليس إلا حبها الأوّل.

في قصة من قصص الحب التي عاشتها فدوى، حدث ما يشبه كرامات الأولياء ورؤاهم التي لا تخيب. في كتاب "فدوى طوقان: ظلال الكلمات الحكيمة"، روت شاعرتنا الكبيرة للتصديقة ليانة بدر حكاية حلم رأت ذات منام: حلمت رجل يبلها على الطريق إلى مكان تريده في شوارع القدس التي كانت غارقة على الذهاب إليها في الصباح، ولم تكن قد رأت الرجل منذ عشرين عاماً. استيقظت منتعشة كأنها مقبلة على هلكة أحجية سرّ ضائع. وعصما وجدت نفسها بعد ساعات قليلة تلهة في طرقات القدس، رأت الشخص الذي حلمت به ليلة الأمس وهو يشير إليها من فوق شرفة أحد بيوت المدينة المقدسة، حباًها، فحيته. تحدثا عن بُعد، ثم دعاهما لزيارته. صعدت سلم بيته.. ولم تكن تعرف أنها كانت تصعد نحو قصة حب كبير وعاصف سيولد هناك، في تلك اللحظة من حياتها، بعد ليلة رأت فيها تلك الرؤيا التي بدت النشوة في روحها.

ولم تتردد المرأة، تلك الحمامة الملوقة، وهي تمير عقدها التاسع، من الاعتراف بخبر الصبايا وخجل المروس، بأنها واقعة في العشق من قمة الرأس إلى أخمص القدمين. غير أنها كانت تمرق في حزنها وهي تشهد التجمدات التي تدب في خراب الجسد دون أن تمس القلب.. وهي حالة بلوغ الكائن البشري ذروة التراخي الإنسانية.. ذروة الوحشة والمزلة التي تحتلها فدوى بضع كلمات، ترى فيها أن قمة المأساة هي: أن يتقنن الجسم البشري، بينما يبقى القلب والإحساس متاجين.

في السنوات الأخيرة. كنا نتكلم تغضت الشيوخة وهي تتوالد أمام عيوننا في كل لحظة لتداهم الوجه الأليف، ونشهد على الوهن الذي يدب في الجسد. لكن الألق لم يغب عن عينين تقصصان عن قلب فتى يفيض حباً.. قلب امرأة لم تقهره لعنة الشيوخة، ولا توقف عن الخفقان في رثابه الأخير. فمن خلف هذا القدر من قصصنا، سوف يبرش على الموت والنسيان.

في لقائنا الأخير، بدت فدوى مُهَكّة وهي تجهّد في كتابة إهداءها بحروف مرتمجة على ديوانها الأخير الذي حمل عنوان "للحن الأخير"، قالت بأس، ولكن بلفة لا يميزها البقن:

إنه الديوان الأخير.. الذي لن يكون لي من بعده ديوان آخر!

لم تحفل فدوى بكلماتها المجاملة. فقد كانت رزقاء الهيامة ترى نذر الموت القادم لا محالة، وهي ظلّ قلبها يحدثها في البظلة والنمان بأن عشقاً سوف يطرّق جدرانها لا محالة. وكان بإمكانها، وهي لَمَدٌ إلينا بنسخة الديوان، أن نصفي إلى قصيدتها الخارجة من هول صمتها المطلق.. وسلامها الداخلي النبيل:

كفاني أموت على أرضها

وأدفن فيها

وتحت شراها أذوب وأهني

وأبعث عشباً على أرضها

وأبعث زهرة

تعويث بها كَفْ طفل نمته بلادي

كفاني أظلّ بعضن بلادي

تراباً

وعشباً

وزهرة..

يأخذ الزمن وما يتعلق به من معانٍ ومفردات مساحةً واسعة من شعر الشاعر العراقي جواد الحطاب في مجموعته "شتاء عاطل". فدورانه الحثيث في قصائده لا بد له من مغزى في ذهن الشاعر. ولا بد له من أهمية في نفسه الشاعرة، كما لا بد له من أن يلفت انتباه الناقد فضلاً عن القارئ المدقق، وقد بلغ عدد دلائله ومفرداته ومتعلقاته المائة على مدى ثمان وعشرين قصيدة فقط، لم يدخل منها من الزمن غير قصيدتين اثنتين فقط هما "زهرة نرسيس" و"اختناق"، وهما قصيدتان قصيرتان.

أتمرغ شمس  
الدهيلز السلولة  
ارمي لي  
كسرة نور  
فأنا، من  
زمن، لم أذوق  
طعم نهار ما .  
(ص ٣١-٣٢)

ويغيّر النهار  
وظيفته فيكون  
ملاذاً للسبات  
بدلاً من اليقظة،  
وفي ذلك إشارة  
من الشاعر إلى  
اعتباطية الزمن،  
وخلافه للمنطق،  
وتغيّر الحياة

## جواد الحطاب في: شتاء عاطل شعر



برمتها لأنها محكومة بالزمن الذي يشكل الليل والنهار أهم أجزائه ومكوناته:  
تتجمل سرقاته الباب للسيد النوم  
ويضمججمان بمقبرة من نهاره. (ص ٧٢)

ويعد أن قرّر أن النهار يقظة عاد فأكد أنه أصبح عجوزاً، إشارة إلى طوله وتراخيه، ولكن الطول والتراخي هنا هما عنصران سلبيان، على عكس ما يؤمّن من النهار من رمز إيجابي حيث أنبلاج النور واتضاح الرؤيا والتساؤل بالخير والتقدم:  
نبئت للنهار المعجوز قرون. (٧٢)  
وهو في الوقت نفسه يمكن أن يكون نهاراً إيجابياً الرمز، ولكن ذلك يحتاج إلى مهارات خاصة جداً في زمن الشاعر الذي تكون فيه أغلبية المصاييح مثل خوذ الجنود المقاتلين في ساحات الحرب،

وأغلب ما يشد الحطاب من الزمن عمره هو، والأعوام، وفصول السنة فيما عدا الربيع، وأيامها، ومن الأيام أوقات الفجر والصبح والنهار والظهيرة والغروب والمساء والليل، ومن الليل منتصفه وظلمته، والليل أكثر هذه المفردات تكراراً في هذه المجموعة (١٨ مرة)، فما هي حكاية الليل مع الشاعر وكيف اعتملت صورته في نفسه، وكيف استقل معطياته في صورته الشعرية؟

يضع الحطاب الليل في مواجهة النهار والظهيرة، وهو عنده ليل آخر جديد متغير، والنهار مثله، وخارج من عباته، فينسب للنهار التفتحين، والليل الظلم وعدم المعدالة، لأن النهار غير ذلك النهار، والليل ليل متغير، ليس هو الليل المعهود، وليس هو الليل القديم العادل الذي يبرز فيه القمر، وإنما هو ليل تحرس فيه البومة، وهي رمز للتشاؤم والشر، جماجم القتل وهي حصاد الحرب، وهي معلقة على الأغصان، وفيها رمز ذكي لجأ إليه الشاعر للتعبير عن تلامي إزهاق الأرواح، واستمرار الضحايا من الجنود في ساحات الحرب، بينما تقبع النساء في البيوت:

أضلاع النهار المثلثة  
ترجع فوقها، خمسة قتلى  
وست بيت  
... متى يأتي الليل القديم، بعينه الكريمة  
وتنقسم الظهيرة بالتساوي  
فمنذ أنبلاج المدافع  
والبومة التامة في البعيد بزوغ القمر  
تحرم:  
جماجم الجنود المعلقة على الأغصان. (ص ١٨-١٩)

ويستخدم الشاعر لفظة "أنبلاج" وينسبها إلى المدافع عامداً، لأنه يريد الإشارة إلى تورط النهار بدماء القتلى، وما النهار هنا إلا زمن الحرب نفسه، وهو زمن تاريخي، وقال "القتلى" ولم يقل الشهداء، لأنه لا يؤمن بالحرب أصلاً.  
وينتقل زمن النهار لدى الشاعر من رمزه التاريخي إلى الرمز النفسي، إذ يجد فيه متفكساً لإنسانيته المهذورة، وشرطاً من شروط سماعته وخلاصه من العذاب الذي يصور نفسه:

وهوداع من دواعي الخوف والرغبة، لاسيما أن الليل قد لا يقدر أن يكون أداة لاختراق نهار واحد دون مهارات خاصة:

أعرف...

أن اختراق نهار واحد

يحتاج إلى مهارات ليل عديدة

المكتني...

أخاف من المصاييح التي تتمتع بالخود. (ص ٨٩)

.....

ويقف النهار دائماً قوياً مهيماً على الليل، وتبقى صورة الليل صورة خاوية هزيلة بقدر هزال الواقع:

فاجأت النهار يُمسك ليلة

ويعبثها بالسكاري والقطط. (٨٨)

....

ومن ألوان تلك الصورة: المتعة، ولكنها عتمة مصنوعة مفتعلة، وهي رمز للأسمى المصنوع المفتعل الذي هو من صنيع "أولاد الليل" الذين يصنعون الأسمى والحرزن المتصاعد المقامي ويوزعونه على الليالي الظلمة من خلال ترديد لفظة "حفنة":

تمود المصاييح من الليل، فارغة اليدين

فالليل وأطفاله

يختبئون أسفل الدرج

و...

حفنة، حفنة

حفنة، حفنة، حفنة

حفنة، حفنة، حفنة

يسلمون كل ليلة حصتها: من العتمة. (ص ٨٩)

.....

ويستمر الليل في سلبته فيكون سبياً لمقوق الفرح (الفناء)، وبأباً تخرج منه الحياة لدى الشاعر إلى التلاشي والضياع:

فلينكسر الفناء

يقودني، هي آخر الخمر، ليأبى الليل

فتخرج أيامي بقميص النوم...

وتطرؤنا. (ص ٥١)

وتتألم سلبية الليل لديه حتى يتمنى لو يكون شخصاً هيئتل:

لو هيئتل هذا الليل. (ص ٤١)

....

ويتخلى الزمن الفلسفي الكوني متمثلاً في الليل والنهار عن أية هيمة حاضرة لدى الشاعر، ويقدر قدرته على الحركة والتأثير في الحياة. فقد أصبح أحجاراً أثرية ذات دلالات قديمة لا علاقة لها بعفريات الحاضر، ولا علاقة لها بفعل الحياة: لأن الحياة لم تعد ذات جدوى في حضرة هذا الزمن؟ أم لأن الزمن فقد معناه في ضجيج المفاهيم الجديدة التي أخذت تلف المجتمعات؟ أم لأنه متشابه على مر العصور؟ أم لأننا أصبحنا نعيش خارجه:

الليل، والنهار

النهار، والليل

شخص ما

مصر على إحياء هذه الأثرية. (ص ٨٧)

.....

ويهتم الشاعر بمضادين آخرين من الزمن هما الصيف والشتاء، وكلاهما - إذا اجتمعا - يشكلان بدءاً فلسفياً كونياً في قصيدته "التماثل": إذ يكون الزمن شاهداً على استمرار الحياة وثباتها على الرغم من دورانه وتقلباته بين صيف وشتاء وما فيهما من تناقض لا تغلو التماثل نفسها منه، وشاهداً على الوجود المادي للكون:

كم سحر الصيف، من درعها المطري

والشتاء تهكم من غريبها

والتماثل مشغولة، غير أبهة بالكلام. (ص ١٥)

.....

أما قصيدته "شتاء عاطل" التي استلهم عنوانها لهذه المجموعة، فقد جعل الشتاء فيها شاهداً على جدلية الزمن، وثبات منطقته، على الرغم مما يحمله من تناقض وتبدل في ذاته، فقد جعله ضعيفاً في مواجهة الصيف، وهو القوى في مواجهة الإنسان، ثم قبله للاستحيلات وكأنه الحياة نفسها:

في الصيف

هل يبقى الشتاء

عاطلاً عن العمل؟. (ص ٦٨)

.....

وإذا لم يجتمع الشتاء بالصيف لم يتجاوز معناه اللغوي إلا ليكون رمزاً سلبياً لجبروت الطبيعة أمام ضعف الإنسان:

..الوقت شتاء يا ابتاه

..ولا ليت. (ص ٢١)

.....

ويتجه هذا الزمن إلى معنى البسء والتكوين أو البسء والاستمرار:

حين ابتداء الخلق

تسعت الكرة الأرضية. (ص ٢٠)

منذ قرون تلقى بالفتيات

منذ قرون لم تهدأ هذي السورات. (ص ٢٢)

يوم سحبت الأرض قليلاً عن بطن الأرض. (ص ٢٣)

.....

ويتجلى الزمن بكل معطياته ورموزه سلبياً، وكأنه معادل موضوعي لحياة الشاعر، أو الواقع الذي يعيشه أويراه، ولا يرد ذكره إلا في سياقات سلبية قائمة، فهو وعاء دم في قوله:

فيتسل في الليل، خيط دم

ناحل

كالبكاء. (ص ٥٦)

....

وهو وعاء للقتلى في قوله:

فانتظر مجيء الليل،

ليحصي: كم هتيلاً بين الكلاشكوف والشعر. (ص ٦٤)

وهو زمن مناقق:

فالمدنية: ستمر بين صفين من الأيام المناققة. (ص ٤٨)

.....

ولكن هل للشاعر زمن خاص ٩٤.

يتجلى زمن الشاعر الافتراضي أعمى لا يرى شيئاً، وعمى الزمن هو عمى يقرره الشاعر ليقرر من خلاله معنى اعتبارية الفعل في الحياة، وأرتباك وظافتها، والوقوع في مآثاتها:

وحين سأتمل ..

أحرق قلبي

رماداً أدركه فوق عيون

الزمن الضريرة. (ص ٧٥-٧٦)

.....

وقوله: "سأتمل" يتضمن دلالة اليقظة والانتباه، وهما دلائلان سلبيان هنا، لأن الشاعر غير قادر على فعل شيء، وهو يأمل أن يفعل ما يريد حين يتمل، أي حين يفقد الوعي بالواقع، ويرجو أن يكون ذلك قريباً من خلال استخدامه سين التسوييف للزمن القريب "سأتمل".

ويختار الشاعر لنفسه زمن الخريف، ليكون دالاً على الجفاف والخواء والانقطاع عن الفعل في الحياة:

وأنا أقود خريفي. (ص ٨٥)

أقود خريفاً شيب. (ص ٨٦)

.....

ويُشدّ عمره بالأيام لا بالعقود أو بالسنوات، تقليلاً من أهميته، واستشعاراً بقصوره، وهي أيام تتفاوت سلبيتها ورداعتها، ولكن أحلاماً مرّ، فهذه هي تتساقط كالإبر ويحاول الشاعر أن يجفّفها ولكن: على الأسلاك الشائكة:

على الأسلاك الشائكة

تعلمت تجفيف الوقت

لأمنع الأيام من السقوط، كالإبر. (ص ٢٥)

.....

ولكن لماذا تتساقط كالإبر؟ لأنها تتساقط دون أن تترك أثراً أو دون أن يحس بسقوطها أحد لضآلتها لخوائها واضمحلال محتواها؟. وما هو زمن الشاعر يبدو كالحصى في آنية الطبخ، وأي طباخ يستطلع أن يجعل منها طعاماً سائفاً؟، وما هي أيامه تعود مرة أخرى ولكن نيئة لا تصلح للطعام:

فالوقت كالحصى

..وأنا طباخ الأيام النيئة. (ص ٣٦)

.....

ويشير إلى عدم صلاحية أيامه في قصيدة أخرى فيقرر أنها تستحق الشطب من الحياة:

سقطت إحدى أسناني

في صحن الأكل

فهرجت:

أخيراً

ثمة ما يمكن

أن أشتب به

الأيام

على الحائط. (ص ٣٢)

.....

وقد تزامن سقوط أسنانه مع سقوط أيامه لتكتمل صورة انقراض

الزمن من حياة الشاعر، هي مقابل تهالك فاعلية الجسد.

ويلجأ الشاعر إلى تشخيص أيامه، فما هي تموت يوماً بعد يوم، كما يموت أصدقائه صديقاً بعد صديق، ويضطر هو إلى دفنها بعد تشييدها، كما يشيع أصدقاؤه ويدهنهم، وفي نهاية المطاف لا يجد نفسه في نفسه:

كل يوم أضيّع يوماً

وأدقته في ذراي

كل يوم، أفتش روحي

وأبحث عما تبقى من الأصدقاء

واكتشف الآن:

ما في ..

كان سواي. (ص ٢٨-٢٩)

.....

إن زمن الشاعر، وهو عمره كله، ينتهي في آخر المطاف عندما يكشف أنه ليس هو: "ما في .. كان سواي"، لأن زمنه -عمره ليس سوى آمال كاذبة، فما هو يركز كلمة "يوماً" في كل مقطع من مقاطع قصيدته S.O.S، التي يبدو فيها مستجداً بقشة بين أمواج بحره الهائج وهو الفريق الهالك، ليؤكد حالة استمرار فعل ما، وكل الأفعال تنصب في سياقات سلبية محض، فعندما نقف على أحد المقاطع نجد أنه يتزوج سرب حمام يستعصي على طاعته:

يوماً:

أزواج سرب حمام

وأطالبي، أن يسكن بيت الطاعة. (ص ٣٢)

.....

وصورة هرب أيامه وخروجها عن طاعته تنكر في صورة من قصيدة أخرى:

فتخرج أيامي بقميص النوم. (٥١)

.....

وهي خارجة عن طاعته لأنها لا تسير كما يشاء، ولأنها صادرة في سُبُبات عميق، وقد استعار كلمة "نوم"، في قصيدة أخرى، لكلمة "عام" استمارة تصريعية بدلالة "سأبلغ"، ليشير إشارة ذكية إلى ذلك السبات:

بعد حلم ..

سأبلغ وأحداً وعشرين يوماً. (ص ٦٠).

.....

وفي تمهيد عن استمرار الزمن هذا يستخدم كلمة أخرى غير "يوماً"، هي "كل" المضافة إلى زمن لا يحفل إلا بفعل عشوائي مغاير للمنطق يدعو إلى الامتناع أو الأسف، فالتمثيل تستحيل إلى جدان لخريشات التلاميذ وكتاباتهم كل صباح، والأيام يموت منها يوم كل يوم، والشاعر نفسه يسمع في غرفته هذيان الأثاث بكل الساعات، وأطفال الليل يملكون كل ليلة حصتها من العمة:

فاللاميذ كل صباح يخطون في صغرها

درجات امتحاناتهم. (ص ١٧)

كل يوم أضيّع يوماً. (ص ٢٨)

متنصّف الليل بكل الساعات

يسمع في غرفته:

هذيان أثاث. (ص ٣٦)

.....

ثم تستمر على منوال هذا الزمن، لئلا كان أم فجراً أم كل  
الساعات، نقطة الشاعر الاعتيادية وسهره الدائم الدال على خواء  
الحياة لدى الشاعر وهي حياة بدت عارية من أي جدار يحميها، أو  
سقف يظللها:

لا يبدو

أني سأنام الليلة

أعلن:

أن الفجر بكل الساعات يحيي

يُطلق عصفوراً

يفتح شمسيتها

ويرافق آخر جردان الغرفة، في نزهة. (ص ٣١)

.....

أما الزمن الحاضر المبرر عنه بكلمة "الآن" فهو حاضر مسلوب،  
فما هو دال على غياب شخصي، أو على حاجة غائبة في غياب  
الأمانيات:

سيشتعل الفانوس ببيت أبيه الآن

.. أيا أم انتظري طفلك

لن يتأخر في نصب فتاخة. (٤٢)

كم يرغب أن يعلق لحيته الآن. (ص ٤٤)

.....

وعلى الرغم من حضور الزمن بإداته إلا أنه زمن مقترض لا وجود  
له إلا في ذهن الشاعر، وليس له حظ من الواقع.

وغياب الأمانيات دون تحقيق في صميم الواقع عبر عنها الشاعر  
بأداتي التوسيف: السنين وسوف، وهي كثيرة متناثرة على نصوص هذه  
المجموعة:

كيف سيعرف منا الواحد إخوته. (ص ٢٢)

.. قومهنا

سيركض بالأشجار إلينا

وسيركض بالأقمار إلينا

وستأتينا الأنهار على قدميه. (ص ٢٢)

لا يبدو أنني سأنام الليلة. (ص ٣٦)

لا شارع يأتي، ولا جدار

سيرى... الريح تسحب "الدنيل"

من مظلته المطر بكمناجات هاربة. (ص ٣٩)

سيرى: قطيع وداع

يقود مراعي لقاءاته. (ص ٣٩)

سيشتعل الفانوس ببيت أبيه. (٤٢)

سأظل طوال الليل، أراقب

كيف يهري، حجر الموت، لحمة القلب. (ص ٤٢)

فالمدينة: ستمر بين صفين من الأيام المتناقطة. (ص ٤٨)

قمر هامد ضوؤه

سيدخن آخر سيجارة. (ص ٥٥)

سأظل أرق على باب الد... (ص ٥٨)

ستمتد إلى شجرة العائلة

وستسقط، ما سيعزف من سلالة... (ص ٥٩)

سابلغ..... (ص ٦٠)

سيبدل الإمبراطور القريب من البرلمان (ص ٦١)

سأفتن إبط النوافذ. بلا خجل- (ص ٧٢)

وحين يمر الفتى

.. حواف يعطيه مشطاً كبيراً

.. صورة أنثى (ص ٧٣)

سينام الفتى

سينام عميقاً، عميقاً (ص ٧٤)

سوف اختار باراً جزيرة. (ص ٧٥)

ساستد إلى أجفاني، بارتقاء النوم. (ص ٨٨)

.....

والمستقصي لمفردات الزمن وأدواته، غير ما تعرضنا إلى  
تحليله، لدى الشاعر في هذه المجموعة لن يقدم وقوعه على  
الساء مفرداً ومجموعاً، والفجر، والصباح، والظهيرة،  
والغروب، والذقاق، وأمس، وعام مفرداً ومجموعاً، والفصل  
مفرداً ومجموعاً، والساعة مفردة ومجموعة، فضلاً عن منذ،  
وحين، ووقت، وعندما، وقيل، وقبيل، وطوال، ومتنصف،  
وهكذا.

ولنلاحظ من خلال الأمثلة السابقة مدى اعتناء جواد  
الحطاب بالتناقضات التي تلف الحياة لئلاً، وتحيلها إلى  
عذابات مستمرة من خلال اقتراناته الواضحة التي تجعل من  
المستحيل واقعاً ملموساً، أو تلهث وراء الكشف عن الواقع على  
نحو مفاتيح اللغز، أو تجعله أمام تساؤل ذكي يحفز على  
شهية التفكير، مستغلاً أقصى طاقات الزمن ومتغيراته للتعبير  
عن كل ذلك، وقد عالج جميع موضوعاته بعساسية مفردة.

وقد بدأ الزمن لديه ومن خلال نصوصه شيئاً ورجراً جاً  
غير واضح الملامح، غارفاً في بحر من الغيب، موحياً بالضعف،  
غير جدير بالثقة، يصدق عليه قوله وهو يصف العنكبوت:

بمنزله المشيد في ساعة قديمة

تقام أدوات حياكته. (ص ٢٩-٤٠)

وهو بعد كل ذلك زمن متغير لا يوحى بشيء من الثبات، وما  
ذلك إلا صورة رسمها الشاعر للواقع نفسه، وجعل الزمن شتكا  
لها. كما بدأ الشاعر حزناً بالأسى خالي الوفاض من أي شيء  
يُحسد عليه، أو يُعصب له. إنه يشعر بالإحباط الشديد، وخيبة  
أمل كبيرة، ويعص بضيايع يفرض هيمنته على مدى المجموعة  
كلها.

يضاف إلى ذلك قدرة الشاعر الجليلة على الترميز، وشحن  
الجملة الشعرية بأكثر من دلالة واحدة من خلال الزمن، وهذا  
العمل التابيه يجعل للنص أوجهاً متعددة، ويحيل الناقد إلى  
أساليب متعددة لتحليل النص، وقد يُفريه للوقوع في فخ  
التأويل، كما يوفق للقارئ متعة التأمل الطويل في النص  
الشعري.

وهكذا يتجلى بوضوح تام أن الزمن كان من أهم أدوات  
الشاعر للتعبير عن موضوعاته الشعرية، وأنه استطاع أن  
يوظفه توظيفاً مكثفاً للوصول إلى ما يسمى إلى تقريره من  
المعاني، وأن يهد من جميع إمكاناته وطاقاته وغنا لغني تلك  
الموضوعات، فتعددت لديه أوجه الزمان ودلائله الكونية  
الفلسفية والتاريخية واللغوية البلاغية.

# الراوي والمدينة في ثلاثية الطبيب صالح

د. فوزي الزمرلي - تونس



حتى في العمر بأسره. فجأة اختل ذلك التناسق في الكون، فإذا نحن بين عشية وضحاها لا ندرى من نحن وما هو موضعنا في الزمان والمكان، وقد خيل إلينا يوماً أن ما وقع قد وقع فجأة، ثم تكشف لنا رويدا رويدا ونحن في ذلك الخضم المتلاطم بين الشك واليقين أن ما حدث كان مثل سقف البيت حين يسقط، لا يكون قد سقط فجأة ولكنه يظل يسقط منذ أن يوضع في محله أول مرة.

فأحداث تلك الروايات قد تسلسلت تسلسلاً زمنياً، ودلت على أن الراوي اختلف إلى المدرسة الابتدائية بقرية ود حامد السودانية وإلى المهادم الثانوية بالخرطوم وإلى الجامعة الإنجليزية ثم رجع إلى قريته، وبه شوق إلى أمه فتنضم بدفء الحياة في العشيرة وظن أن المدينة لم تتحرك فيه أثار بليها، إذ هال آنذاك وتعتلى عيناى بالحقول المنبسطة كراحة اليد إلى طرف الصحراء حيث تقصم البهورات، أسمع طائرا يترد أو كلبا ينبع أو صوت هاس في الحطب وأحسن بالاستقرار. أحسن أنني مهم، وأنتي مستعمر ومتكامل. لا... لست أنا الحجر يلقي في الماء، لكنني البذرة تبذر في الحقل، وأذهب إلى جدي فيحنثني عن الحياة قبل أربعمين عاما، قبل خمسين عاما، لا بل ثمانين، فيسقى إحساسى بالأم. ولهذا انضم إلى سلك الموطنين في الخرطوم ولم ينقطع عن زيارة القرية إلى أن تصدعت شخصيته تاذرا بسيرة مصطفى سعيد، ثم تقافم نفوره من المدينة فطالبا بإحالاته على التقاعد قبل الألوان وعقد العزم على الاستقرار بالقرية نهائيا. ومن هنا، فإننا نعتبر تلك الروايات ثلاثية ذات تسليق مترايط الأطراف، وترغم أن المسألة الجورمية التي طرقتها هي مسألة علاقة راويها مجيميد بالمدينة.

والحق أن جريان جل أحداث الروايات التي نحن بصدها بقرية ود حامد يبرز تضارب الطبيب صالح في حواراته الأدبية إلى أن القرية هي الشيء الثابت في رواياته، كما يبرز وقوف بعض الدارسين

كشفت روايات "موسم الهجرة إلى الشمال" و"ضوء البيت" و"مريود" للأديب السوداني الطبيب صالح عن علاقة راويها الظاهر بقرية ود حامد، وصورت مراحل إقامته بالمدينة، وحددت المناسبات التي رجع فيها إلى قريته، ثم وقفت على العوامل التي دفعته إلى المزج بين المدينة وإشراق بقية أيام حياته في تلك القرية بالذات.

ورغم أن الطبيب صالح ذكر في جل حواراته الأدبية أن القضية الأساسية في "موسم الهجرة إلى الشمال" هي قضية الراوي، وأكد أن مصطفى سعيد لا يمثل إلا جانباً من جوانب تلك القضية، وأشار إلى هيمنة روايتي "ضوء البيت" و"مريود" وفصلتهما. أحيانا. على رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" فإن النقاد عزلوا تلك الرواية عن رواية "بندرشاه" بجزميها الموسومين بـ "ضوء البيت" و"مريود"، وركزوا اهتمامهم على شخصية مصطفى سعيد تركيزا حجب عنهم تلك الروايات الشائلا بمسئلة الراوي التي تفجسرت إثر اتصاله بمصطفى سعيد في قرية ود حامد السودانية.

ومن أجل هذا زهد القراء في روايتي "ضوء البيت" و"مريود" زهدا خيب أمل الطبيب صالح في نقاده، ونفرو من الكتابية القصصية برمتها منذ ربع قرن، رغم أن رواية "بندرشاه" قد أبانت عن أن راويها الظاهر الملقب بمجيميد هو الذي شارك في أحداث "موسم الهجرة إلى الشمال" صعبة جد الحاج أحمد ورفاق طفولته وصبيه، واضطلع بدور الرواية بضمير المتكلم، وأثبت أنه رجع نهائيا إلى قريته بعد أن خاب أمه في المدينة. ومن آيات ذلك قول مجيميد "إذا كان الأمر قد بدا لي كما حدثتكم في تلك الرحلة فلهه يشفع لي أنني لم أتعمد تضليلكم، كان جدي كما ذكرت لكم، وكانت علاقتي بجدي تبدو لي في ذلك الوقت وبعمه بمنوات طويلة كما ذكرت لكم في تلك الرحلة. ثم وقعت في البلد تلك الواقعة التي لا يحيط بها وصف، ولا في رحلة واحدة ولا في رحلات عدة، ولا

على احتفال عالمه الروائي بتلك المنطقة. غير أن راوي الثلاثية لم يقدر. حسب رأينا. منزلة القرية حق قدرها إلا بعد ختم دراسته بالمدينة السودانية والمدينة الانجليزية، ونهوضه بالوظائف التي أسندت إليه في الخرطوم. ومن آيات ذلك قوله: "الإنسان لازم يقول لا" من أول مرة. كنت فرحان في ود حامد. أزرع بالنهال وأغني للبنات بالليل، أشرك للغير وأبيلهم في النيل زي القرنتي، القلب فاضي وراضي. بقيت أشندي لأن جدي أراد. ووقتني بقيت أفتدي كنت عاوز أبقي حكيم بقيت معلم. وفي التعليم قلت لهم أشتغل في مروى قالوا لهم أدرس الأولاد قالوا تدرس البنات، وفي مدرسة البنات قلت لهم أدرس تاريخ قالوا تدرس جغرافيا، وفي الجغرافيا قلت لهم أدرس إفريقيا قالوا تدرس أوروبا. وهلم جرا. فالمدينة - إذن - هي التي نغصت حياة الراوي وصدعت شخصيته وأوقفت على زيف شعارات التحديت، ودفعته إلى طريق العودة إلى الجنوب دفعا.

## عين المطربة

الطبيب سنان

موسم  
الهجرة  
إلى  
الشمال

تدور، فجاهده بغير



ولنا في حلقات المصاحب النصي الحافة يمتد رواية "بندرشاء" والخافضة حوله أدلة قاطعة على تعلق ذلك المتر الحكائي بالمدينة تلقاً. فالطبيب صالح وسم روايتي "ضوء البيت" و"مريود" بعنوان رئيسي مشترك متكوّن من عبارتي (بندر) و(شاء) وقال: اخترت اسم "بندرشاء" لأنّ مشكلتنا البحث عن المدينة (أي البندر) والنقطة الثانية هي إيجاد صنيعة ملائمة لحكم أنفسنا والتي هي السلطان (شاء) فالرواية عن هذين الشئيين. وقد مهدّ. فضلاً من ذلك. للجزء الأول من "بندرشاء" ببيتين من الشعر العامي أعرب في غضونهما شاعر سوداني عن شكواه من مشقة الرحلة التي قادته إلى مدينة خبا بريقها ونات به عن خيليلانه ليلفت انتباهنا إلى المسألة الرئيسية التي تعلّقت بها تلك الرواية.

ولا غرابة في أن يتخذ الطبيب صالح كبير القضايا الوجودية والسياسية والاجتماعية الناجمة عن مواقف أهل الجنوب من المدينة موضوعاً للتخييل. ذلك أنّ التطوّر السريع الذي شهدته المدينة خلال القرن العشرين فتح للأدباء والفنانين مجالاً خصيباً للإبداع وحمل طائفة من الروائيين الإعلام على الاحتفال بالمسائل المتولدة عن تلك الظاهرة. ولئن اعتبر بعض الأدباء المدينة فضاء للحرية - فحين من الوجوديين من ذهب إلى أن منزلة الفرد في المدينة تجسّم المنزلة البشرية. نظراً إلى أن فضاء المدينة ينفذ شعور الإنسان بالقرية ويمثّل اقتناعه ببعيثة الحياة. وقد ترجم الرواي في "موسم الهجرة إلى الشمال" عن ذلك الشعور نفسه إثر رجوعه من المدينة إلى القرية بقوله: "ونظرت خلال النافذة إلى النخلة القائمة في فناء دارنا فعملت أنّ الحياة ما تزال بخير. أنظر إلى جدهما القوي الممدد وإلى عروقها الضاربة في الأرض وإلى الجريد الأخضر المتهدّد فوق قاضها فأحسّ بالطمأنينة. أحسّ أنّي لست ريشة في مهبّ الريح ولكنّي مثل تلك النخلة مخلوق له أصل، له جذور، له هدف".

إنّ انتقال الراوي من القرية إلى المدينة هو الذي أشعره بانقطاعه عن جذوره وحرمانه من دفء عشيرته، وبث فيه الإحساس بالوحدة والفريّة، وحمله على التسليم بفشله في الحياة، ولوّن نظرتّه إلى المدينة بلون قاتم. وقد طرّن في بداية عودته من أوروبا أنّ السنوات التي أنفقها بالمدينة لا تمثل سوى مرحلة عابرة ستُمحي آثارها

نزعت السلبية لينجو من قوى النهر الهادمة، وأعرب عن ذلك بقوله: "فكرت أنّي إذا متّ في تلك اللحظة فإنّي أكون قد متّ كما ولدت، دون إرادتي، طول حياتي لم أختَر ولم أقرّر. إنّني أقرّر الآن أنّي أختار الحياة. سأحيا لأنّ نمة أناسا قليلين أحبّ أن أبقى معهم أطول وقت ممكن، ولأنّ عليّ واجبات يجب أن أؤديها. لا يعنيني إن كان للحياة معنى أو لم يكن لها معنى. وإذا كنت لا أستطيع أن أغفر فسأحاول أن أنسى. سأحيا بالقوّة والمكر". ولذلك نفّذ في رواية "بندرشاء" ما عقد العزم عليه محاولاً كتم حيرته بالإعراض عن التفكير في معنى الحياة.

ولما كانت المطامع المادية وشعارات التحديث الزائفة والقوانين الوضعية الجديدة هي المهيمنة - في تقدير الراوي - على المدينة السودانية، طرّن كلّ ذلك نصّ حياته وعمق ثقافته وجعله يتحتمّ على مفارقة قريته التي تحترم نظام القبول، وتعتبر الموت مظهراً من مظاهر الحياة، وتتبرّك بكرامات أوليائها وتواصل الحياة على إفقاع مضايها. ومن أقوى الشواهد على ذلك ذهاب سكّان قرية ود حامد إلى أنّ الشيخ الصوفي بلال مكّث حوله واحداً فقط بعد وفاة الشيخ نصر الله ود حبيب، وأنه توفي مثله في نفس الساعة من نفس اليوم من أيام شهر رجب. كان قد امتنع عن الأذان ودخول الجامع بعد وفاة شبيهه واحتجب، وذات فجر استيقظ التأس على صوته ينادي من على مشنّة الجامع، صوتاً وصفه الذين سمعوه بأنّه كان كأنه مجموعة أصوات، يأتي من أماكن شتى ومن عصور غابرة، وأخذت تكبر وتكثر وتعلو وتتمتع، فكأنّها مدينة أحياء زمن آخر. قام كل واحد منهم من فراشه وتوضّأ وسمّى إلى منبع الصوت، كأنّ النداء علّم وحده في ذلك الفجر. ولما وفقوا للصلاة رأوا بلال ليس أكفأ، وكان الجامع غاصّاً بظلم كثير، من أهل البلد. ومن غير أهل البلد. أمراً عجيباً (...). قرأ سورة الضحى بصوت فرح فإذا بالآيات تنضرة كأنّها عناقيد كرم. وبعد الصلاة التفت إليهم بوجه متوهُج سميعاً وحيّاهم مودعاً وطلب منهم ألاّ يحملوه على نفض بلّ على أكتافهم، وأن يدقّوه بجوار شيخه نصر الله ود حبيب، على أن يتروكوا بينه وبين الشيخ مسافة

بابتعاده عن ذلك الفضاء، وطمن في أحكام أهل الشمال على أهل الجنوب بقوله: "نحن بمقاييس العالم الصناعي الأوروبي فلأحوي فقراء، ولكنّي حين أصابني جدي أحسّ بالفتى كأنني نعمة من دقات قلب الكون نعمة". وعندما قارن وضعيّته بأوضاع سكّان القرية الذين لم يتصلوا بالمدينة بدا له أنّهم يفرقونه علماً فقال: (هم) تعلّموا الصمت والصبر من النهر والشجر. وأنا ماذا تعلّمنا؟ قلب الحكم على الشماليين الذين أدّوا أنّ الجنوبيين محتاجون إلى معارفهم ليتخلّصوا من جهلهم.

ورغم كلّ هذا، فإنّ الراوي لم يفلح في محو آثار السنوات الطوال التي قضاها في المدينة، وأدرك أنّ فعلها فيه لا يقلّ فطاعة عن فعلها في مصطفى سعيد. كما أنّه لم يقرّر خلال تلك الفترة الاستقرار بالقرية على تهرّمه بالفوضى التي شاعت في المدينة السودانية فاختلطت أمامه السبل وكاد ينفذ لتيّار النهر نهر التاريخ، وهو في منتصف الطريق بين ضفّة الجنوب وضفّة الشمال شاطئ القدم وشاطئ الحداثة ساحل الحضارة المزيّنة وساحل التمتّن الأوروبي. إلاّ أنّه اختار في نهاية "موسم الهجرة إلى الشمال" أن يتخلّص من

**القرية هي الشيء  
الثابت في روايات الطبيب  
صالح كما يبرر وقوف  
بعض الدارسين على  
احتفال عالمه الروائي**

تقتضيها أصول الاحترام والتبجيل، بعد ذلك تمّدد على الأرض عند الحراب وتشتد واستغفر، والناس ينظرون في ربه ودهشة، ثم رفع يده كأنه يصاحف أحدا وأسلم روحه إلى بارئها. وحملوه من موضعه ذلك من الجامع إلى القسرة وقالوا إنه مشى في جنازته خلق كأن الأرض انشقت عنهم. ودهنوه عند الشروق فيسما رويوا، وأم بهم الصلاة رجل مهيب لم ير وجهه أحد ولكن أكثرهم قال إنه كان كأنه الشيخ نصر الله ود حبيب، وحذّثوا أنه ما من رجل شهد وفاة بلال إلا وقد اشتى أن تقبض روحه في تلك الساعة، فجعل مذاق الموت في أفواههم كمداق الفسل.

ومن أجل هذا كلّه طالب محميد في نهاية "بندرشاه" بإحاليته على التقاعد ورجع إلى قريته ليتحمج بالطبيعة ويمود إلى الماضي "أيام كان الناس ناس والزمان زمان" وقد برز موقفه بقوله لرفيقه ود الرواسي: "أنا يا ود الرواسي أفندي بالفلغل، مزارع زي ما قلت، هام علي وجهه ورجع لنقطة البدء، رجعت عشان أدفن هنا، أقسمت ما أعطي جفائني أرض غير أرض ود حامد". وفي ضوء هذا يتضح لنا أن الطيب صالح مهّد لرواية "بندر شاه" بمثل "الرجل والتين في البشر" ليُلحظ من ناحية إلى أن الراوي أدرك، مثلما أدرك قبله بزويو، أن الذات الحسية هي التي جعلت "يتشأغل" عن نفسه ويهلو عن شأنه ويصد عن سبيل قصده" ويبرز من ناحية أخرى اتباعه مسالك التمسّقين خلال الطور الأخير من أطوار حياته.

وهكذا أبانت ثلاثيّة الطيب صالح عن أن صلات الراوي بالقريّة قد وفقت تدريجيًا بارتباطه بالمدنية، واختلافه إلى مدارسها ومباهدها وجامعاتها، ونهله من علومها وإطلاعه على واقعها الاجتماعي والسياسي والثقافي واضطراره إلى الإقامة بها. ومن ثمّ تسرّب إليه الشعور بالتمزّق بين الطبيعة والثقافة، ووجد نفسه في خضمّ الصراع بين الجنوب والشمال فكتم تلك الحالة إلى أن تهيّئ من أن المدنية هي التي تسببت في مأساة مصطفى سعيد قبله فارتبكت مواقفه وأضنته الحيرة، وأدرك أنه يبتدئ "من حيث انتهى مصطفى سعيد". ذلك الشخص الذي احتسب بالجنوب توقفاً إلى كتم دويّ القرب هي أعماقه، ثم أطلع الراوي على قلبه الذريع يقول: "لا جدوى من خداع النفس، ذلك النداء البعيد ما يزال يتردّد في أذني.

## لا غربة أن يتخذ "الطيب" كبريات القضايا الوجودية والسياسية والاجتماعية الناجمة عن مواقف أهل الجنوب من المدينة موضوعاً للتخيل

وقد ظننت أن حياتي وزواجي هنا سيملكته، ولكن لعلي خلّفت هكذا، أو أن مصيري هكذا، مهما يكن معنى ذلك، لا أدري، إنني أعرف بعقلي ما يجب فعله، الأمر الذي جرّفته في هذه القرية مع هؤلاء القوم السعداء، ولكن أشياء مهمة في روحي وفي دمي تدفعني إلى مناطق بعيدة تترامى لي ولا يمكن تجاهلها".

ومن أجل هذا تدم الراوي محميد على الإقامة بالمدنية، وحقد على من دفعه إلى ذلك الفضاء، وتيرّم بالثقافة تيرزما، وسخر من المدينة السودانية ثم قفل راجعا إلى الجنوب، ومن آيات ذلك قوله لود الرواسي بحسرة: "الآلاد أخذتهم الحكومة، البنات أخذتهم الأفندية، حلل عليهم، دخلوا في عالم المربيات، والثلاجات والدراجات، عاوزين يجوا هنا أهلا وسهلا، عاوزين يقعدوا هناك اعتبرهم مني هدية لزم الحرية والمدنية والديمقراطية".

ولا غربة بعد هذا في أن يغير الراوي رفاهه بفشله في الحياة ويعرب لهم عن توفقه الدافق إلى الانتعاش بالطبيعة، رغم إقامته الطويلة بالمدنية وحصوله على أعلى الشهادات العلمية من الجامعة الانجليزية، ومن ثمّ وقف المظاهر الرواسي على سبب أزمتهم، وتمكّن من تصويرها أحسن تصوير في رواية "ضوء البيت" بقوله: "الكلام أنت يا محميد ضيّعت عمرك في التعليم ولقيت ورجعت لي ود حامد السجم دي بخشي حنين، كأنك بقيت أفندي بالفلغل، من زمان وأنت تفصك في زراعة الرماد دي".

ولا جدال في أن الميثاق الروائي يصمنا على التسليم بأن الراوي المضمّر هو المتحكم في جميع أحوال الراوي النظار وأفعاله في ثلاثيّة الطيب صالح، وفي أن ذلك الراوي المضمّر ليس شخصا ذا كيان مادي وإنما هو ذات إبداعية مسجّدة. إلا أن ذلك لا ينفي أن مسيرة المؤلف وأقواله الدالة على مواقفه وعلى

تجربته الإبداعية تضطلع بوظيفة نصيّة مصاحبة، وتشكّل عتبة من أهمّ العتبات المنفتحة على عوالمه الإبداعية، ولهذا اعتنى أعلام الشعرية المحدثون بالعتبات اعتناء، ونهبوا إلى ضرورة تقديرها حقّ قدرها حتّى لا تسقطها على المتون إسقاطا ولا تنزل عنها المتون عزلا، إذ في العمليتين طمس لقسم هام من دلالات تلك المتون. ومن هنا نزع أن المصاحبات النصيّة التي دلت على مسيرة الطيب صالح وترجمت عن وجهات نظره إلى كبريات القضايا الفكرية والسياسية والاجتماعية تمثّل عتبات هادية إلى الأسباب التي جعلته يفتح عوالم ثلاثيّة على تلك القضايا بالذات، ويخضع مسيرته راويها المظاهر لتنفيذه برنامج سردي مخصوص.

لقد قضى الطيب صالح طفولته وصباه بقريّة الدبة في السودان ثمّ انتقل إلى الخرطوم لدراسة العلوم، ومنها هاجر إلى لندن حيث درس العلوم السياسية فانفصلت حياته المدنية عن القرية وأصّلت بالمدنية العربية والأروبية اتصّالا بلور نظرت إلى ذلك الفضاء، وجعله يقرّ بأن المدينة العربية "صدر اضطراب بالنسبة إلى الشخص الوافد إليها من القرية". وقد فضل عن ذلك - أن هجرة أبناء القرية إلى المدينة الأروبية تبعث فيهم شعورا حادا بالقرية، وتدفعهم إلى التهافت على المظاهر الخلابة في القرية، رغم أن الغرب ليس - في نهاية الأمر - إلا شرا بالنسبة إليهم، وبما أن المدينة السودانية قلّت المدينة العربية وسدّت فروعها إلى أطراف القرية، فإن الطيب صالح خشي أن يفضي ذلك إلى طمس خصوصيّة بلاده، وجاهر بأن تلك المدينة "مقتلة وليست تطويرة لتراثها"، إذ ما من مدينة عربية حديثة وصلت إلى استقرار ما بين التيم الموروثة وبين ما تريد، ورغم أنه عبّر عن ندمه على تضعيته "أشياء قديمة في سبيل مطالب تافهة"، وكشف عن أن علاقته بالسودان "علاقة انتماء داخلي عميق مع شيء من العاطفة"، فإنه لم يقدّم على قطع صلاته بالمدنية إلى يوم الناس هذا.

وفي ضوء هذه العتبات نفهم سبب احتفال رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" بالمدنية، وسبب توسّل الطيب صالح برواية "بندرشاه" لرصد بقية الأطوار التي عاشتها الشخصية الروائية، واختار الذهاب البعض إلى أن "الماضي والمستقبل في تأمر مستمرّ ضدّ الحاضر أو أن الجذ والحفد والحفص في تأمر

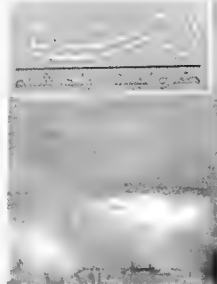


مستمر منذ الحاضر. فالمسألة هي الثلاثية مفتوحة على هوية أهل الجنوب وعلى علاقتهم بأهل الشمال انفتاحها على واقعهم الراهن وعلى مستقبلهم المنشود، ومتمثلة أيضاً ما يكون الاتصال بقضايا المعرفة والسلطة والتراث والحداثة.

إن تجارب الطبيب صالح في المدينة بعد انفصاله عن القرية هي التي لوّنت نظrote إلى فضاءات المدينة وإلى نتائج امتدادها إلى القرية. وجعلته يتوسل بالجنس الروائي لتجويد النظر في تلك القضايا ودفع راوي ثلاثيته إلى البحث عن زمنه الضائع، ممّا يشي بأن كتابته الروائية تمثل صدى قوياً لهومو الجوهريّة الناجمة عن علاقاته بفضاءات المدينة. ذلك أن المدينة تكشف عن قدرة الإنسان على التحكم في الطبيعة وتغييرها واستنباط القوانين الوضعيّة وتطوير الحياة الاقتصادية ونشر التعليم وإخضاع حقول الفنون الجميلة. وهي الفضاء الرحب الذي تتجّع فيه مختلف الطبقات الاجتماعية وتختلط فيه الأسس وتتفكّر الأزمان وتتبلور الاتجاهات السياسية والمذاهب الفكرية والفنريات العلمية. أي أنها تشكّل فضاءاً قفافيّاً مترجماً عن تميّزه من الفضاء الطبيعي الذي أنشأه الله.

وقد كانت الثلاثية صريحة في الإفصاح عن أنّ تجارب راويها الظاهر هي المدينة السودانية والمدينة الغربية هي التي كدّرت حياته وجعلته يهغو إلى الالتحاق بالطبيعة عند رجوعه إلى القرية، ويعبّر عن تلك الحالة بقوله في "موسم الهجرة": بدأت أعيد صلتى بالناس والأشياء في القرية. كنت سعيداً تلك الأيام كطفل يرى وجهه في المرأة لأول مرّة. كما أنه صوّر في رواية "بندرشاه" علاقته بـمريم / الطبيعة وأبان من دور الجد / التاريخ في دفعه إلى تيّار نهر الشقافة ليجسمت العوامل التي تحكمت في مصيره ولبرت نظrote إلى المدينة.

ولم تكن مواقف الراوي من المدينة السودانية أفضل من مواقفه من المدينة الغربية، نظراً إلى زيف شعارات التحديث المرفوعة في ذلك الفضاء. فقد أدرك أنّ حكام إفريقيا "قوم لا هم لهم إلا بطونهم وفروجهم"، وثبت لديه أنّ النظام السياسي السوداني رفع شعارات "الحرية والمدينة والديموقراطية" وقبّضت حريّات وبراّ الناس من لا يستحقّها. وقد شئت رواية "بندرشاه" عن علاقة ذلك الراوي نفسه



برفقة صباه مريم وأشارت إلى أنّها هي التي تعطيه إحساسه بنفسه وبموضعه في نظام الأشياء. فبدأ يفكّر في الانقطاع عن الدراسة ليتجنّب السفر إلى المدينة. وعندما لم يفلح في التمرّد على إرادة جدّه أرمى في ماء النهر "وأخذ يغطس ويقطع. وكان طعم ماء النهر طعم الهلاك. وصوت الجسد كأنه قدر أصم: أصبح، أصبح، أصبح" فـ"سبح المسافة كلها من الجنوب إلى الشمال"، ثمّ رجع إلى الجنوب وجاهر بأنّ كلّ شبر في هذه الأرض التي أحبّها ثمّ تذكر لها يشهد أنّه دفع الثمن وأكثر. وقد والد محميد حاول فصله من مدرسة القرية إلا أنّ "جدّه صمّم رأيه. قال أبداً. يمشي في سكة المدارس لحدّ ما يشوف آخرتها"، ثمّ صوّر فشل محميد في المدينة بقوله: "آخرتها شنوء" محميد لف ودار ورجع لي الزراعة وكأننا يا بدر لا رحنا ولا جينا".

والحق أنّ الراوي قد انتهى إلى أنّ الفضاء الوحيد الذي يمكن أن يخلصه من حورته ويعيد إليه سعادته المفقودة ويهديه إلى نبع الحقيقة هو فضاء القرية، نظراً إلى أنّه من أبناء الجيل الثاني الذي وقف

**لم تكن مواقف الراوي من المدينة السودانية أفضل من مواقفه من المدينة الغربية نظراً لزيف شعارات التحديث المرفوعة في ذلك الفضاء.**

على مأساة الجيل الأوّل: جيل مصطفى سعيد، وأعطت بتجاربها أتماظاً أضف أنهاره بالمدينة، وشدّه إلى عالم القرية التي تؤمن بأنّ التصوّف هو المخرج الوحيد إلى الحقيقة. وقد عبّرت الثلاثيّة عن ذلك برصد علاقة محميد بجدّه وإبراز دلالات تلك العلاقة. كما أكّدت أنّ صورة القرية التي ظلّت عالقة بذاكرة الراوي هي التي أغرته بالعودة إلى الطبيعة لمحاولة الالتحام بعالمها. ومن آيات ذلك قول محميد لرفاقه: "وقتين طمّح الكيل مشيت لأصعاب الشان قلت لهم خلاص. مش عاوز. رافض. اتوني حقوقي. عاوز أروح لي أهلي. دار جدي وأبوي. أزرع زي بقية خلق الله. أشرب المويه من القلة واكل الكسرة بالولية الخضراء من الجروف".

ولهذا أقام محميد بقرية: "القياب العشر" وتلقف أخبار المتصوّفين، وبدأ يروض نفسه على المصاقي بماقلتهم عليه يتم ببرد اليقين فتوطنت علاقته بالطبيعة توطداً جعله يقبّر بأنّ "عصارة الحياة كلها في ود حامد". وبذلك ترجم عن اقتناعه بأنّ الحدث الشنيع الذي أفرغ القرية في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" حدث عرضي لم ينفّر نمط الحياة القروية.

وليس من شكّ في أنّ فرح الراوي بمودته إلى مهد طفولته وصباه واعتزازه بأخذ أول قرار حاسم في حياته، واحتفاء رفاقه به قد عبّيت عن ذاكرته ملامح التغيير التي شاهدها إثر عودته من أوروبا، ومشاعر الحزن التي استبّدت بجده لما قتلت حسنة بنت محمود زوجها الشيخ ود الرئيس استبداداً جعله يعتبر ذلك الحدث من "محن آخر الزمن".

ولما تراءت للراوي ملامح انفتاح عالم القرية على عالم المدينة، وألاحظ أنّ زمام السلطة بالقرية قد انتقل إلى أيدي حفدة ثاروا على أجدادهم ثورة أذهلت زعيم القرية السابق محميد، وجعلته من يومها وهو يمشي على وجه الأرض حيّاً كميت أظهر استغرابه من كلّ ذلك فقال له سعيد القانوني: يا زول أنت عاوز حصّة طويلة على شان تفهمك النظام الجديد في البلد. إنت فكر ود حامد هي ود حامد إل إنت عارضها؟. وعندما أخبره زعيم القرية الشاب بأنّه سيحمل الناس على مواكبة عصر العلم والتكنولوجيا ليخلص القرية من التخلف والتأخّر، وقال له ود الرواسي

« أصله الزمن då بقى زمن كلام. إذاعات وسنمات وجرانين ومدارس واتحادات وهوسه أحسن بصرارة الخيبة، وتصورن أن ود حامد التي حملها في خياله كل هذه الأعوام وعاد الآن يبحث عنها مثل جندي في جيش مفترق لم يعد لها وجود ».

بهذا بلغت أزمة الراوي أوجها، واستفحل تمرقه بين الطبيعة والثقافة فتفجرت أحلامه اليقظوة تفجراً دلاً على شعوره بفضاعة وضعه، وفزعته من هول الكوارث التي تهدد مجتمعه، ومرجع ذلك أن حالته النفسية قد أثرت في عقله الباطن وجعلته يُعيد تشكيل أسطورة «بندرشاه» الشائعة في عهد تشكيلها شفت عن أنه أتبع الصوبت الخفي الذي ناداه من القلعة فهاشده أنفاق «بندرشاه» مع حفيده مبرود على جلد أبائنا: أولئك الذين كانوا أرقاء للذي مضى والذي لن يجيء على صورة معدنة. «ذُلكوا ذات يوم وحطموها معا فاهقرت الدبار وعقت الأثار وجاء الجند وقادوهم إلى السجن».

إن ذلك الحلم اليقظوي يجسم شعور الراوي بأن تمرق القرية بين الطبيعة والفتنة سيدمر حاضرها، ويدل على اقتناعه بأن ذلك الصوت دعاء ليكون شاهداً على وضع كان هو نفسه طرفاً فيه وضحية من ضحاياها، ويسرهن على اتصال تلك المشاهد بالفترض الذي انطلق منه الطبيب صالغ عندما شرع في تأليف رواية «بندر شاه».

ولما كانت علاقة الراوي بالمدنية متصلة بمسألة العلاقة بين الطبيعة والثقافة، فإن تلك المسألة انفتحت على قضايا الشرق والغرب وما يدور في فلكها من مشاكل سياسية واقتصادية واجتماعية وفلسفية، وأبانت عن أن وصف الطبيب صالغ على تمتد تلك القضايا وخطورتها قد تحكم في البرنامج السردى الذي توسل به لثلاثيته، وجعله يقر بأنه لم يتوصل بالجنس الروائي ليحدد موقفه الخاص من تلك المسائل، وإنما توسل به ليعتبر افتراضاً ممكناً.

وطبيعيً والحال تلك أن تتعدد الأصوات وتتجلى أمارات الحوارية في ثلاثية الطبيب صالغ، فحقد ظن الراوي عند عودته من أوروبا أن المدينة لم تؤثر في كيانه، ثم غير نظره إثر اتصاله بمصطفى سعيد. وعندما ضاق ذرعاً بالمدنية طلق الثقافة برمتها واعتبر الطبيعة موطن الحقيقة الوحيد وحسن الخلاص من عذاب القرية وطني الحيرة، وإذا به يقف على اكتساح المدينة

## السياق الحضاري الذي نشأت فيه تلك الثلاثية يتعارض مع سيرة الكاتب ومواقفه الفكرية على تشكيل أهم العتبات المنفتحة على عائلته الروائي

لعالم القرية، ويرى في ذلك نذير الخراب الذي سيدمر حاضره وحاضر قريته. إلا أن رواية «بندرشاه» لم تنفلق على ذلك الموقف المتشائم، وإنما انفتحت على موقف آخر من الثقافة بدد أزمة الراوي وغير نظرتة تغييراً. فقد لاحظ أن سعيد عشا البانينات وسيف الدين - وهما من الأجداد. قد انضموا إلى صفوف الحفداء وساهما في تغيير نظام الحكم بالقرية، ولم ينقطعا عن مجالسة محبوب ورفاقه، وإنما طلبا منهم في بهجة أن يحترموا رغبة الشعب ويقبلوا ما أسفرت عنه الانتخابات التي شارك فيها أولاد القرية وينالوها. ولذلك أدرك الراوي أن من الأجداد من عاضد الحفداء على رعاية حاضر القرية فزالت أحزانه واستبشر عندما قال سعيد لمحبوب ورفاقه: «جملة الإيمان البلد حاصل فيها خير. البلد ماشية على خير. انتو ناس أما يتقوا حكام أو تقولوا البلد خربت. أيوه. بحيي الشعب. الشعب يا هم نحن. بنات المظاهرة حبايهن عشرة. محتشمات ومؤدبات ومتعلمات. بناتنا وبنات وليداتنا».

وقد أشر كلام سعيد في الراوي تأثيره في محبوب ورفاقه، ذلك أنهم لم يسغروا منه ولم يطمعوا فيه فهدا للراوي. آنذاك. أن القمر كان كأنه يتسم بطريقه ما. وكان الضوء كان نبع لن يبعث أبداً. وكانت أصوات الحياة هي ود حامد متناقسة متماسكة تجعلك تحسن بأن الموت معنى آخر من معاني الحياة لا أكثر. كل شيء موجود وسيظل موجوداً. لن تنشب حرب ولن تسفك دماء. ونتيجة لذلك تخلصت أسطورة «بندرشاه» في حلم سعيد من الصراع بين الماضي والحاضر والمستقبل، وغابت فيها مشاهد البطش وإراقة الدماء والخراب، ورفرفت في فضائها بظلال المصالحة. غير أن ذلك لم يفيض تصرب الشلل إلى مواطن بعض المصلين، ولم يعجب مشقة سبل المتصوفين واختلاف رفاق الراوي في الحكم على التفيرات التي

طرات على عالمهم. فقد قنر محبوب ورفاقه أن صديقهم عبد الحفيظ لم ينته إلى اليقين رغم مواظبته على الصلاة لأنه أصبح. بعد موت ابنته. «يجيء كل ليلة ولا يقول شيئاً. يجيء كالمعتنر. كالذي يريد أن يبوب بسر». ولئن آمن سكان القرية بكرامات أقطاب الصوفية، فإن منهم من أنهم سعيد عشا البانينات بالسكر عندما حدثهم عن حلمه اليقظوي الذي اتقى فيه بالشيخ الحنين. ورغم أن ابن قطب من أقطاب الصوفية قد تبرم بما جد في القرية وعبر عن امتناعه بقوله: «أي يا خوانا مصيبة شئنا الوقت علينا دي». فإنه سريعان ما خفف من حدة حكمه قائلاً: «يمكن الحصول دا زين. العارف منو».

وهكذا تعددت الأصوات في ثلاثية الطبيب صالغ وتحكمت فيها الحوارية تحكما دلاً على تشعب القضايا الناجمة عن اتصال راويها بالمدنية، واختلاف زوايا النظر إلى الثقافة وتعدد المسائل المتعلقة بها.

هكفي لا تكثر. بعد هذا. يقول الطبيب صالغ إن المشكلة الأساسية التي احتلتها رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» هي مشكلة الراوي وليست مشكلة مصطفى سعيد. وكيف يجوز لنا عزل تلك الرواية عن رواية «بندرشاه» ومؤاخذة مؤلفها على تغيير أسلوبه في الكتابة وتوظيف العنصر السردية، والحال أن أسباب عودة الراوي إلى القرية قد دفعته دفعاً إلى الانتماء بفضائها والنهل من ينابيعها. بل كيف يتواصل زهدنا في رواية «بندرشاه» وتافانا عن مجاهرة مؤلفها بأنها لا تقل قيمة عن رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» وعدم اهتمامنا بتبريده أنها تمثل مشروعا كبيرا لم يفرغ منه بعد.

إن حرص الطبيب صالغ على تدليل رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» برواية «بندرشاه»، وانطلاقاً من الافتراض الذي أشرنا إليه سابقاً، وتصريحه عند شرعيه في تأليف الجزء الأخير من ثلاثيته بأنه لا يعرف بالضبط ما ستسفر عنه الأحداث، واحتفال تلك الثلاثية بالمسائل المتعلقة بالمدنية تشبه كلها بأنه طوع الجنس الروائي لتجويد النظر في كبريات القضايا التي تشغله وتشغل - في الآن نفسه - جل المفكرين العرب منذ بداية التصف الثاني من القرن العشرين.

ومن هنا يتضح أن السياق الحضاري الذي نشأت فيه تلك الثلاثية يتعارض مع

العربية ص ٢٢٠ .  
Marie-Claire Ker- : انظر :  
brat: Leçon littéraire sur la  
ville.P.P 17-48

٢١ - انظر المرجع السابق ص ٣-١٦ .  
٢٢ - موسم الهجرة إلى الشمال ص ٣١ .  
٢٣ - انظر : الطيب صالح : مريدو، ص  
١٢٧-١٥١ .  
٢٤ - انظر المصدر السابق، ص ص ٥٥-  
٧١ .

٢٥ - المصدر السابق ص ١١٨ .  
٢٦ انظر : : المصدر السابق ص ١١٦-  
١١٨ . ضوء البيت ص ٧٨-٨١ .  
٢٧ - الطيب صالح : مريدو، تونس دار  
الجنوب، ص ٦٣ .

٢٨ - المصدر السابق ص ٦٦ .  
٢٩ - المصدر نفسه ص ٦٩ .  
٤٠ - المصدر نفسه ص ٦٤ .  
٤١ - ضوء البيت، ص ٨٢ .  
٤٢ - المصدر نفسه الصفحة نفسها .  
٤٣ - ضوء البيت، ص ٨٤ .  
٤٤ - مريدو، ص ٥٦ .  
٤٥ - انظر موسم الهجرة إلى  
الشمال ص ٣٢ .

٤٦ - المصدر السابق ص ١٢٠ .  
٤٧ - ضوء البيت ص ٤٦ .  
٤٨ - المصدر نفسه ص ١١ .  
٤٩ - انظر المصدر نفسه ص ٩٣-٩٤ .  
٥٠ - مريدو، ص ٩٢ .  
٥١ - ضوء البيت ص ٤٦ .  
٥٢ - المصدر السابق ص ٥٦ .  
٥٣ - المصدر نفسه الصفحة نفسها .  
٥٤ - المصدر نفسه، ص ص ٤٦-٥١ .  
٥٥ - الافتراض في بندر شاه هو أن

الماضي والمستقبل في تأمر مستمر  
ضد الحاضر، كما أن الجدل والحفيد  
في تأمر ضد الأب. لأن الأب هو ابن.  
وهو سيصبح جدياً فيما بعد. وهذا  
يعطيني الأبعاد الزمنية". حوار بين  
الطيب صالح وأحمد حرز الله، تونس،  
العمل الثقافي، ١٩ مارس ١٩٧٣، ص  
١٧، ص ٨ .

٥٦ - انظر المصدر نفسه ص ص ٥٧-٥٩ .  
٥٧ - المصدر نفسه ص ٦١ .  
٥٨ - المصدر نفسه الصفحة نفسها .  
٥٩ - المصدر نفسه ص ٤٢ .  
٦٠ - مريدو ص ٩٢ .  
٦١ - المصدر السابق ص ٩٤ .  
٦٢ - انظر على سبيل المثال: الطيب صالح  
عبقري الرواية العربية ص ٢٢٠ .

littéraire sur la ville.Paris.  
P.U.F1995..P.P 76-108

٧ - انظر المرجع السابق، ص ٩٠ .  
٨ - انظر المرجع نفسه، ص ٨٧ .  
٩ - موسم الهجرة إلى الشمال، ص ٢٠ .  
١٠ - المصدر السابق، ص ٨٥ .  
١١ - المصدر نفسه، ص ١٢٤ .  
١٢ - انظر:  
Jean-Pierre Allix: L'espace hu-  
main.

Paris. Seuil1996. P.P 79-83  
١٣ - انظر : الطيب صالح : موسم الهجرة  
إلى الشمال، ص ص ١٢٧-١٥٢ .

١٤ - توفيق بكار: الثابت والمتحول.  
مقدمة موسم الهجرة إلى  
الشمال تونس دار الجنوب، ص ٩ .  
١٥ - الطيب صالح : موسم الهجرة إلى  
الشمال، ص ١٥٦ .  
١٦ - الطيب صالح: مريدو، تونس، دار  
الجنوب للنشر، ١٩٨٦، ص ص ١٠١-  
١٠٤ .

١٧ - ضوء البيت، ص ٨٦ .  
١٨ - موسم الهجرة إلى الشمال،  
ص ١٢٧ .  
١٩ - المصدر السابق، ص ٧٩ .  
٢٠ - ضوء البيت، ص ٨٦ .  
٢١ - المصدر السابق ص ٨٢ .

٢٢ - انظر على سبيل المثال :  
Genette : Seuils, Paris,  
Seuil,1987.  
- Revue Poétique N° 69, Fev.  
1987, (Numéro spécial : le  
Paratexte)

٢٣ - رجاء نعمت: حوار مع الطيب  
صالح - بيروت، الفكر العربي  
الماض، ع ٣٠ حزيران ١٩٨٠ ص ١١٦ .  
٢٤ - جعفر ماجد ونور الدين صفود:  
لقاء مع الأدباء السوداني الشهير  
الطيب صالح، تونس،  
ع ١ سنة ١٩٧٩ ص ٥ .  
٢٥ - رجاء نعمت: حوار مع الطيب  
صالح، ص ١١٦ .  
٢٦ - المرجع السابق.

٢٧ - محمد الظاهر: الطيب صالح في  
حوار مفتوح مع الكتاب الأريين.  
فسداد. الأقلام، ع ١٢ سنة ١٩٨٠  
ص ١٥٢ .

٢٨ - الطيب صالح عبقرى الرواية  
العربية ص ٢١ .  
٢٩ - الطيب صالح عبقرى الرواية

سيرة الطيب صالح ومواقفه الفكرية على  
تشكيل أهمّ العتبات المفتحة على عالمه  
الروائي. ففي ضوءها نفهم سبب اهتمام  
الثلاثية بفضاءات المدينة الشرقية والمدينة  
الفريقية، ونذكر خطورة القضايا التي  
نجمت عن احتياال الغرب لإغراء الشرق  
باستعارة حضارته وعن الموامل التي  
فضحت نوايا الميئنة وكشفت عن سميه  
إلى نقي خصوصيات غيره. كما نذكر  
تباين وجوه الغرب وأسباب اختلاف  
الشرقيين في اختيار نعمت حياته وتحديد  
نوع العلاقة التي ينبغي أن يقيمها مع  
الغرب.

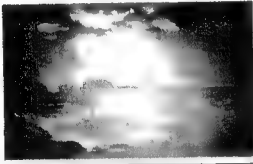
ولما كانت الثلاثية مفتحة على كبريات  
القضايا الناجمة عن لقاء الشرق بالغرب،  
فإن شخصياتها قلبت النظر في تلك  
المسائل تقليدياً من دون أن تنتهي إلى  
إجابات صارمة. ولهذا، فإننا لا نملك في  
عزم الطيب صالح على تدويل ثلاثيته  
بروايات أخرى مفتحة على تلك الهموم  
ذاتها، رغم أن خيبة أمه في النقاد قد  
جملته بركن إلى الصمت منذ ربع قرن، لأن  
القضايا التي طرقتها تلك الثلاثية قد  
تفاقت تفاقمًا شتت شملنا وبلبل كياننا  
وحدّجب عنا أفـساق  
مستقبلنا

#### الهوامش:

- ١- انظر على سبيل المثال :  
الطيب صالح عبقرى الرواية العربية.  
بيروت، دار العودة ١٩٨٤، ص ص  
١٢٤-١٢٦ .
- ٢- جهاد فاضل: أسئلة الرواية، تونس .  
ليبيا. الدار العربية للكتاب (د.ت)  
ص ١٨٣ .
- ٣- الطيب صالح: ضوء البيت، بيروت،  
دار العودة، ١٩٧١ ص ١٩ .
- ٤- الطيب صالح : موسم الهجرة إلى  
الشمال، تونس، دار الجنوب للنشر،  
١٩٧٩، ص ٢٢ .
- ٥ - الطيب صالح : ضوء البيت، بيروت،  
دار العودة، ١٩٧١، ص ٨٢ .
- ٦ - الطيب صالح عبقرى الرواية  
العربية ص ٢٢ .
- ٦- انظر على سبيل المثال :  
Jean-yves Tadié: le roman au  
20ème siècle. Par-  
is.Pocket1997.. P.P 125-156.  
Marie-Claire Kerbrat: Leçon

لحي العياري

الطفل



على نقشة المؤلف في طبعته الأولى سنة ٢٠٠٤، وهو الأستاذ حمادي صمود (١)، أستاذ البلاغة والادب بالجامعة التونسية وذو الإشعاع العربي والعالمي لم يكتب ما كتب إلا وهو يعلم حق اليقين أن قيمة آرائه عند طلبته ومريديه ومن يمتدحون له بالنباهة في تحليل النصوص الأدبية تنتزل منزلة المسلمات، وتقع موقع البدايات وهذا ما رام أن يصادر عليه محجوب العياري. فقد طلب أن يسلم الناس بداية بشعرية خطابه، ثم فليتناقشوا داخل سور الشعر في مختلف ضروب التأويل ومسالك التعبير.

لقد حاز العياري على تزكية من الأستاذ صمود بالشعرية. ولا نظن أنها تزكية مجانية، أو أنها ضرب من المحاباة. فقد أشر أستاذ البلاغة نصوص رؤاد الحداثة الشعرية وحل نماذج من قصائد اقطب الشعر الحديث نحو مضمود درويش وأدونيس. ومن هنا يكون محجوب قد حجب عن ناخذه حق الارتباب في أن ما يأتيه من قول شعر أو غير شعر. ومن هنا أيضاً يكون قد وُهم الناقد الذي سيقول في نصه قولاً، لأنه مطالب بأن يكون في مستوى قول الأستاذ صمود وهذا الأمر عزيز. ولعل الناقد المتصف لا يشرع في قراءة الديوان الا وقد تعلّى قول الأستاذ صمود فيه، بل لعله يعمد الى تحليل هذا القول الانطباعي وما

نسيج التصوص

لما كان الشعر ابياتاً وبيتاً، فقد برع اصحاب الاقوال الشعرية لا في بنائها ونظمها ووصفها وتجويد العبارة وقد الاستمارة، بل جؤوا الى ذلك فن التسييج وعلم رفع الجدران السمكة المازلة التي تضمن للنص الشعري أن يعيش بمنأى عن لظى النقد وسهام الرصدة المردة. ونعني بصناعة الأسوار تلك العتبات النصية التي ما برح شعراء الحداثة يحفون بها، بل جأوا بحيل لطيفة تكيد للقارئ المتريص كيداً. فقد كفوا عن صناعة الشعر محضاً، بل مازجوا بينه وبين اصطلاح النثر بفنونه سرّاً وسيرة ونقداً وشهادة.. حتى ان الناقد لتقف في معترك التأويل: هل يُقبل على المتن وحده شراحياً ومفسراً، أم يعني بالسند مهماً به وناظراً فيه؟ وهل الانكباب على أحدهما دون الآخر يدخل الضميم على قسميه؟ وقد يلجّ بالناقد السؤال، هل يمي القارئ وقيله منشئ النص غاية خفية تكمن وراء اعتماد هذا الاجراء واتباع هذا الدرب؟ ليس النص اذ ينشر يصير دولة بين الناس، لا يحقّ للمؤلف أن يحتكر التأويل ولا أن يستبد بتوجيه القارئ نحو تفسير ما إلا ما حفّز عليه النص وأشار به على متذوقه حدس القراءة وآلة النقد؟

ونعني بصناعة الأسوار تلك الحيلة التي قد يعمد إليها الشاعر، فيتلفظ رد فعل أحد النقاد المبرزين على بعض شعره، فيحتفي بإيراده في الديوان - يزين الكتاب ويتقوى الاستدلال النثري على شعرية الشعر. فكان الناقد المثبت رأيّه على الفلاف وفي الصفحة السابعة من ديوان «الطفل» لمحجوب العياري الصادر

يمثله من مداخل ذوقية تحكم في الاستماع بالنص الشعري. ونص صمود - على قصره - يحتوي تاويلات عديدة، لمل أظهرها إبراز الإعجاب.. والممنع في نص صمود لا يجد عسراً في الحكم عليه أنه مقدود على سميت النثر العربي في أبهى حله وأمتع آياته. فالروح الشعرية الخالصة تتشرب راحتها فتخترق سجع المكان وحجب الزمان وتقع على أجساد القصائد الباذخة الفاتنة. ولا غرابة أن يولد النص الشعري مهووساً بإراء جهابذة النقد فيه، فالعصر وقد رانت عليه النزعة السلعية والرؤية التسويقية، يجيز، بل يدعو المبدع ليلتمس لنفسه ونصه مسالك القبول ومدارج التلقي، وقد تشبّت انتباه

## حاز العياري على تزكية "صمود" بالشعرية وهي ليست تزكية مجانية أو ضرب من المحاباة

تسريد الشعر:

يمكن للنقاد أن يجد في قصيدة «الطفل» (ص ١٩-٢٧) نموذجاً جيداً لتسريد الشعر وهي ظاهرة قديمة جديدة تمس التماثل بين أجناس الكتابة. كيف ينجح الشاعر في أن يولد النثر من الشعر ويشق الشعر من النثر دون أن يمس ذوق القارئ بسوء، ذلك القارئ الذي يتعففز لتحكيم القوالب الجاهزة القائلة بصناعة الفرق بين «الصناعيتين» في الذي يراه بينه؟

لعل استخراج عناصر الخبر من «الطفل» أمر لا يستعصي على القارئ الفطن. إذ ينقل الراوي قول «الباعة في الميناء» أنهم رأوا طفلاً في الفجر وينقل الراوي أثر ذلك خبراً عن عجوز رأى «الطفل» مساء. وينقل الراوي أيضاً عن فتى أنه سيرصد هذا الطفل، ويعد ذلك ينقل الراوي كلام كبير البحارين ينفي إمكانية أن يدرك ذلك الطفل فتى نكح، يخاطب الفتيان. ويروي كبير البحارين مغامراته المأساوية مع الطفل، إذ فقد في سبيل الوصول إليه ولده، وأخاه، وبعض أصحابه. وتواصل البحث سنين، إلى أن رأى الطفل «جليلاً يسبح فوق الغيم» ويعد ذلك «دناء» وكان قريباً، ثم «توارى خلف الغيم.. توارى غريباً». فالقصة تنشئ أسطورة / خرافة البحث عن الطفل، تنتهي بعد الاقتراب منه بمودته إلى التواري والابتعاد. ولعل رمزية هذه القصة تفتح النص على تأويل نفسي يتمثل في كشف الرغبة في كسر الزمن رغم الظاهر بالانسياب إلى خطيته المحفنة بالانتماء بأمه الممطر سلفاً. وقد تراوح لذلك استعمال فعل الكون بين النقصان والتمام (بالمنى النحوي):

كان الدمع يبلل دمعي  
كان المهر/كان الطفل/كان الغيم  
فالنقصان في الجملة الأولى

رام أن ينقد نفسه نقداً ذاتياً يعالج فيه إشكالية الإهداء ومقاصده، وقد ثار الشابي قبله على الشعر «يهدي لربّ الصرير». أما وقد قضى المدح نحبّه، فلا مناص من أن يعود الشاعر لسانه ويحكم بيانه حتى لا يخرج عن الشعرية الرؤيوية أي حروف يند عنه حتى وإن اتقى بالتستر خلف لافتة الإهداء.

### الشهادة الثانية

لعلني لا أجاغي الصواب إن زعمت أن محبوب المياري نذاري الهوى، متأثر بمدرسة نزار الشاذلي الدرويشي الخلاق. وما هنا قد أفتح على نفسي أبواباً لا يمكن لي إصداها لولا ما أعلمه عن الشاعر من إجادة الوعي بخصائص الإبداع وكونه لا يقوم على فراغ، وأن النقص حتمي والتأثر «واجب». ويمكن النزارية إتقان النثر بروح شعرية تلخص في رسم الذات الترجسية بشيء من الاحتفاء القشام على المبالغة، والتركيز على دور المرأة ملهمة والحديث عن المرأة مختزلة في شيء من أشيائها (كالقرط الطويل عند نزار) أو متعلق من متعلقاتها (كالضفيريّ عند محبوب المياري). نصّ نثريّ نطمئن إليه النفس لجماليته البسيطة التي تروك بفرط سذاجتها الماكرة.

ولعل الهاجس السمر ذاتي قد ألم بالشاعر فراح يمرّك بنفسه تمريناً مشوباً بالحميمية والوداعة. كيف لا وقد ركّز فيه العياري على الطفولة. ومعلوم أن تراث العرب الشعري يزخر بالآيات والشواهد التي تفيض حيناً إلى تلك الحقبة الخالدة من عمر الإنسان. ولعل الشابي (مجدداً) قد عبّر عنها بشكل غزير.

الناس إلى النصوص الأجود وقّل من ينتشل نصه من أتون النسيان ورفوف الغبار والسوس والأرضة.

### عتبات النص

#### الإهداء

أكثر العياري من توخي العتبات النصية وكأنه يتبع هاجس «التعتيب» ليكون القارئ في موضع المعائب (يفتح التاء) المدين، قبل أن يسعر مع النصوص يعجب منها ما لذ وطاب. غير أن اللافت من العتبات النصية، ما جاء محشواً بالفراغ أو يكاد. فالإهداء نقطة استفهام واحدة، ونقطتان تعجب. ولولا أن المرء يختار سلامة الطوية، للجّ في تفسيرات رمزية تذكر بالتفسيرات الباطنية قديماً للنصوص المقدسة. حتى أنه بالإمكان تحليل وضع النقطة في الباء من أسفل ووضع نقطتين للتاء من أعلى وإن كنا لا ننفي إمكانية أن يكون الأمر معللاً، فإن القول بالاصطلاح أحق أن يتبع، لأنه يقيناً، منبئة الوقوع في التعمّل والتكلف والتقول. أما التثقيب فلعله إذ جمل إهداء، إنما يقصد من وراءه العدول عن التماس سبيل صائبة في ذكر أسماء أشخاص يتون للشاعر بصلة قرابة أو صداقة.. فكان القيم التي تتوسل لإنشاء الإهداء قد غابت أو اختراها الوهن، فراهي الشاعر أن يتساءل عنها لا في متن النص بل في موضع الإهداء منه، فينقلب الإهداء من اختيار، من ذاتية ومشاعر حميمة ورصد مواقف نضالية.. إلى استفهام وتعجب وعجب عجيب، يلف الشاعر قوله فيه كي ييسر الناس بعينيه ما رآه من اندام من يستحق الإهداء. بل لعل المياري - وهو المولع بإهداء نصوصه إلى كثير من الناس - قد

## الاستعارة وحدها لا تفسر جمال القول، بل النظم الذي جاءت عليه هو رأس البلاغة وممكن الابداع

الصيادين في المتحدث عنه بكونه سبباً في احتمال حنيه وتقادم. فالغناء بمثابة اللهب، أو هو قاذح، بل وقود اللهب. والمقصود بالاشتغال في هذا السياق، يفهم أنه بمعنى شدة التأثير - كما مر بنا أعلاه - أو قد يظن أنه بمعنى الطرب والحساسية التي تذكي المشاعر وتهيج المواطف. فالقول يمر استعارياً بين مجازات حاضرة مستحدثة وأخرى مطوية غائبة.

وتتشكل الصور الاستعارية في حركة لولبية تتخذ لها محوراً واحداً ينتظمها كأنه العمود العماد، عنه تتولد ومنه تنشطر طرائق قسداً. والصور بعضها أخذ برهاف بعض، تستوي في النظام متناسق، تمر على شاشة النص تشرى في جمالية سمفونية رائعة:

«عصاً، إذا انتابته هواجسه الأولى، أغنية كان يردها..»  
الأجساد سكارى فوق الماء...  
فوق الماء أقام الطفل حداثق..  
رصع بالأقمار رؤوس  
النخل، فحط يمام فوق يديه...  
(ص ١٩).

ما ينبغي تسميته - في تقديري - «إسهام المركب الإضافي الذي رأسه طرف مصاف (شوق الماء) في حسن التخلص من الصورة إلى أخرى في ضرب من التداعي الحر، فيكون تشكيل الصور عبارة عن حشد متنوع ينطلق فيه اللاحق ممسكاً بأصرة من السابق لا ينفك عنها ولا تغلف عنه. ضرب من التسلسل والتتابع رشيقي يحف النص بهالة من الانسجام والوصل بحيث يسمنها تمثيل ذلك وفق الشكل التالي:

فوق الماء  
الصورة ١  
الصورة ٢

وهي الفعل والفاعل (يأتي). وقد أفاد هذا التقديم والتأخير الإبراز والعناية بهيئة الإتيان لا بحدث الإتيان في حد ذاته، بما يحول الجملة من التعبير التقريري عن الحدث، إلى الوصف الانفعالي لهيئة الآتي وعلاقته الحميمة بالبحر الذي حضر ضمناً من خلال ذكر أحد متعلقاته. ويسمى ذلك مجاز الحذف، إذ حذف الموصوف وأخبرت عن ذلك الصفة (الأزرق).

وما قيل عن السطر الأول، يصدق على الثاني. غير أن الصورة فيه قد اشتملت فضل تدقيق: «ملتحفاً بحنين مشتعل لفناء الصيادين.. خفيفاً يأتي: لا زوادة، لا مشكاة، عصاً، إذا انتابته هواجسه الأولى، أغنية كان يردها

الأجساد سكارى فوق الماء...» (ص ١٩)  
فقد جاءت الحال في السطر الثاني من القصيدة حالين معطوفين دون حرف عطف لتمام الاتصال. فاما الحال الثانية فمفردة (خفيفاً) وأما الأولى فشأن شأن حال السطر الأول مركب شبيه بالإسناد وإن كان أثرى، إذ احتوى مفعولين ثانيهما مفعول به (أو مفعول لأجله).

فالقطع ينهض تركيبياً على نص البنية التنظيمية (حال متقدمة + نواة متأخرة). لذلك عمد الشاعر - كي لا يستقط النص في الرتبة - إلى اضمحاء مسحة من المدول على الصورة بأن جعل الحنين جسماً يشتعل، وجعل غناء الصيادين سبباً لذلك الاشتغال. فالاستعارة لا تكفل حتى تهجم عليها أخرى. فقد بين الشاعر أن الحنين لازم المتحدث عنه ملازمة الأزار للمؤثر والحلاف للمتلحف، كما أبرز شدة تأثير غناء

(نعمل هنا تحليل الصورة الشعرية الرائعة التي تذكرنا بتكسر النصال على النصال في بيت المتنبي الشهير) يصف حالاً. أما تمام فعل (كان) في الأمثلة الشواني فيدل على الخلق والتكوين والإيجاد. فكان الطفل انتقل من حيز المطلوب الموجود بالقوة إلى مرتبة المتحقق الموجود بالفعل. ومن ثمة لا تتفاد القصيدة إلا وقد تسرلت بقداسة الإنشاء، وانغمست في بوتقة الخلق، إذ لم تصف العالم، بل غيرته، لا على نحو حلمي أو قسائم على محاكاة الطبيعة، بل وفق نسق ذاتي يؤسس عالم الشعر بعد تشظية عالم الطبيعة والبشر.

ولعل تصريف فعل الكون مع ضمائر مختلفة في آخر النص تعبير عن بناء كون جديد: وكنت وكانت كنت وكنت...  
كنا.. (ص ٢٧)

فضلاً عن طريقة توزيعها المائلة التي يمكن أن تعبر عن الخروج من كون وولوج كون جديد بإحداث انحراف وفعلية مع الوجود السابق.

تدوير الاستعارة: لا يسع الناقد إلا أن يستشهد بصاحب دلائل الاعجاز، إذ بين أن الاستعارة وحدها لا تفسر جمال القول، بل النظم الذي جاءت عليه هو رأس البلاغة وممكن الإبداع. فقد أتى المتياري مجازاً في البيت (أو قل السطر) الأول:

«كلفاً بالأزرق يأتي» (ص ١٩)  
اذ عبّر عن البحر بأحد متعلقاته، وهو اللون. وقد نابت الصفة عن الموصوف. غير أن محل الجمال لا يقف عند ذلك الحد، بل يتعداه إلى نظم الجملة، بحيث أحر النواة، وقدم التوسعة، فجاءت الحال مركباً شبيهاً بالإسناد رأسه صفة مشبهة تتوب عن الفعل، سابقة لنواة الجملة الفعلية

قد لا يتعدى الأمر عند الناظر المتعجل محض عصا يستند إليها القائل تعوُّض رنة التفعيلة وميزان القافية، ولكنَّ عمق الإبداع البنيوي للتشكيل التخيلي يُدرنا بقيام المركب المكرر (فوق الماء) على ضرب من الاشتراك، فحضوره في الصورة الأولى قائم على إنتاج الحقيقة أما في الصورة الثانية فيقوم على صناعة المجاز. فإما في الاستعمال الأول يحيل على البحر مدلولاً محسوساً، أما في الاستعمال الثاني فيبدل على المادة الأولية للخلق بدليل الفصل (أقام). ونحن نعلم ما تنبئ به هذه اللفظة من ايحاءات دينية. فكان الطفل يصبح رمزاً للإله يفتلس لحظات الخلق ويبدع آيات الحسن (رمع بالأقمار رؤوس النخل). وهي صورة يخيّل للقارئ أنها مألوقة لفرط طرافتها وما هي بمألوفة، وإنما هي مبتكرة شأنها شأن الجملة المبدوعة بفاء التنيجة ولا نتيجة (فحد يمام فوق يديه). فالشاعر يوم بإحداث علاقة منطقية بين سبب (ترصيع رؤوس النخل بالأقمار) ونتيجة الإهام يحط على يديه، غير أن هذه العلاقة تطل أوهن من بيت العنكبوت.

إنه نسق التنداعي تتوالد الصور طوعاً وكرهاً. رومنطيقية تتسرب في اعطاف النص تذكر القارئ بنصوص جبران.

«تواثبت الفزلان، وغنت في الاسعار عرائس من ياقوت» (ص ١٩) أن الجمع بين الواقعي (تواثبت الفزلان) والخيالي (غنت في الاسعار عرائس من ياقوت) بواو الاستئناف، إنما يعبر عن سياسة للألفاظ قوامها البعثرة المنظمة، والتشطية المرتبة، بحيث تتجاوز الأضداد فيتأسس اللامعنى من رحم المعنى، وتسلمك الدلالة إلى محور الدلالة. تحتاج إلى أن تتخلى عن أنساق البلاغة القديمة لتقف متأملاً سلاماً مع النحو وحرباً على البلاغة في نسخة عربية «عبارة» تحتاج سلم التأويل الحرفي

لتستبطن تأويلاً ضمني الدلالة، خفي الإشارة، بعيد مرمى العبارة على ضيقها وقد اتسمت الرؤيا. يُسلمك المعنى الأحادي إلى ممكنات معنوية ثرة تتعاقب حيناً وتتجاف أحياناً. ويُثقل منك زمام الشعر إذ تقف على انطلاقة الحركة السردية الحوارية تَنَدِّي الشعر. وقد تعودنا قديماً على نظم القصص أو القواعد شعراً طريقة لتيسير الحفظ وتسهيل تشرب المعارف والمواعظ. غير أن تسريد الشعر حديثاً، رؤية جمالية تأخذ من الرومنطيقية بطرف إذ ذُوِّت الحدود الفاصلة بين أجناس الآداب لتراعي مقومات «قصيدة النثر» بما هي جماع الزواج بين الشعري والنثري. كما أن ظاهرة التسريد فن من فنون الإلمام بالشارد والانفتاح على التفاصيل هروياً من زيف الشعر الكلي الذي ملأ الدنيا وشغل الناس. ومع ذلك خرج من أصالة التعبير عن خصوصية الراهن جماليًا ووجوديًا لما تتم عنه نبراته الخطابية من انخراط في البلاغة القروسطية والتماس للفصاحة التليدة التي ارتبطت بمعنى القدامة حتى أصبح المصتهدي بنارها أما غريباً أو مجنوناً.

### الحوارية في الشعر

ما أن حلل «مبخائيل باختين» النزعة الحوارية في بعض روايات «دوستوفسكي»، حتى طلق الناس يطلقون مصطلح الحوارية (dialogisme) على مفهومه وعلى غير مفهومه. ولعلنا لا نشذ عن هؤلاء إلا بكوننا نختر له مفهوماً لا نقيد فيه بما ذهب إليه باختين واضراباً عن وصي.

فالحوار في النص صروب؛ حوار مبدئي ينشأ بين صاحب القصيدة وقارئها، وحوار ينشأ داخل النص. وهنا نزيط القول بما سقناه في فقرة تسريد الشعر. فنجس السرد

يستدعي قسيمي في أدوات الخطاب، نغني الوصف والحوار. فقد جاء الحواري في النص على ضربين: أحدهما مقبول، يتوسل الراوي في اطلاع القارئ عليه بفعل «قال» كما في قوله:

(قال الباعة في الميتة:

«لما الفجر. وكان الغيم كثيفاً، طفلاً.

جاء قبيل الشمس خفيفاً

لا زوادة، لا مشكاة، ولا مجذاف...

تبعا للطفل، ذهنا:

كان يسير رشيقاً فوق الماء..

وينأه» (ص ٢٠)

أو قد يتبع الفعل نص المخاطبة، كما في قوله:

(سامر الليلة في فتيان، قال فتن...) (ص ٢١)

أما الضرب الثاني من الحوار، فيغيب فيه الراوي المسند القول لأصحابه، المنظم لسير المخاطبات فيما بينهم. فتجد الشخصية المتكلمة حريتها في الانتقال من ضمير المفرد إلى ضمير الجمع:

(نسقوم الليل،

سنرصد هذا الطفل،

سنبحر اثر مراكبه، لن تشينا

غيلان البحر.. ولا الأمطار

سنهتك ستر الليل، ونصرف أي

ضفاف ينزل هذا الطفل

فقرراً لا لتريب على أحد منكم..)

(ص ٢١-٢٢)

تتحول المفامرة من مفامرة فردية - نرجسية إلى مفامرة جماعية - ملحمية، تشمل المحمية لتصهر في البوتقة الغنائية.

طقوس ادب الرحلة، وسمات أدب البحر، تتمرأ في النص عاكسة تمازجاً وتواشجاً متآلقين. يضاف إلى ذلك شيء من السيرة الذاتية كما المعنا إليه آنفاً، يختلط بأدب اليوميات، تقف عليه في الاشارات الزمانية المثورة في اكثاف النص:

«فجر اليوم السابع (...) في اليوم السابع والعشرين (...) بعد ثلاثة

سندباد مخصص هذا المسافر في ركب من الصيادين يطلب «كنزة». انه طفل، غير أن صورته تتراوح بين الواقع والأسطورة:

«كان الطفل جليلاً يسبح فوق النهم» (ص ٢٥)

ولیکن ان هذا الطفل تعلق بهيئة سماوية أو يطبق طائرته، فالجلي انه ضارق الارض وعالم الهيولى والمادة والثقل، ليطنو كالأرواح اللطيفة لا تشده كتلة ولا يوقفه جسم، في عالم الأفلاك استقر، يُذكرنا بارسطو وعاليه وان كان الفعل «يسبح» مشتقاً من معجم قرآني (وكل في فلك يسبحون) سورة يس، الآية ٤٠.

لكن الصورة تاتي للسماء أن تشارك الأرض فتزودها بناصر أرضية:

(كان الطفل جليلاً يسبح فوق النهم رأيت غزالاً يدنو منه رأيت - ولم يك حلاً - كيف تقبله الشجرات...) (ص ٢٥-٢٦)

يجتهد الشاعر في الإيهام بالواقعية، وكأن نفي الصفة الحلمية عن المشهد يضمن له اليمد الواقعي، مخالطة من مخاتلات الشعراء، يؤهم بالواقعية وهو يُوغل في أحداث القوضى بين الواقع والخيال.

#### مراجع التصوير

تتوالد الصور متواشجة، ضاربة بسهم في تحقيق جمالية العبارة عبر عدة تقنيات تصويرية منها شعرية الطباق أو المفارقة:

«كانت الحصى شديداً.. كنت كليل» (ص ٢٦)

اذ بضدها تمايز الأشياء، فلم يجد الشاعر بداً ليوغل في التعبير عن ضياعه وتشفته من أن يشبه نفسه بالليل، وإن أوحى السياق بأن محل المشابهة هو انعدام النور، غير أن صورة الليل في الشعر العربي تحتم علينا إضافة معنى ازدحام الهموم والضيق النفسي. وتزداد الإحالة على نصوص الشعر العربي القديم وضوحاً

## يجتهد الشاعر في الإيهام بالواقعية وكان نفي الصفة الحلمية عن المشهد يضمن له البعد الواقعي

فكانها فاتنة تقترن عن ضحكة مفعمة اشراقاً ونوراً.

أما «سرير الماء» فاستمارة قائمة على التشخيص أيضاً إذ نسب الشاعر، ما هو من متعلقات البشر (سرير) إلى عنصر من الاستقومات الأربعة (الماء)، والحال أنه مائع، فكيف نقرأ الجمع بين السرير وما يوحي به من راحة واستقرار وربما من نوم أو حكم (فالسباق لا يفاضل بين هذه الدلالات الحافة جميعاً)، وبين الماء عنصراً للخلق أو الخصب والري، الا اذا فهمنا العبارة في قالب تضاد بين الرطوبة (الماء) وبداية الصورة الأولى القائمة على الحرارة (الشمس) فيكون المقصد تحقيق الاغراق، وهذا مما يرشح المقطع لينظم الى سواف له استحكمت فيها روح الرومنطيقية والتبست به التباساً متيناً يشف عن شاعرية تذبذب حواجز الكون الواقعي وتتفتح على بوطوبيا الطفولة غرضاً شمرىً بديلاً واقعاً من الجمال مفارقاً، يراه الشاعر مستقبلاً، وهو في واقع الأمر ماض، أو قل انه لعبة اللغة يطوعها الشاعر ليقب الزمن فيقول ما لا يفعل على عادة الشعراء الغاوين.

١- اذ اسهم في تحرير بعض مواد الموسوعة الكويتية الفرنسية (Encyclopaedia Universalis) وفي المجالات المختصة الأجنبية (Poétique) وغير ذلك من المؤلفات باللسان العربي لعل من أهمها أطروحته «التفكير البلاغي عند العرب» ونظرية الأدب عند العرب، وتجليات الخطاب البلاغي... فضلا عن اشراف على عشرات الأطروحات والرسائل في نطاق شهادة الدكتوراه وغيرها إضافة الى مشاركات غزيرة في الندوات المختصة في تونس وفي العالم.

في قوله:

«كان الدمع يبلل دمي» (ص ٢٦)  
لا تكمن جمالية الصورة في سذاجة التعبير الحسية فحسب، بل في إيمائنا من طرف خفي الى بيتي المتبني:

رماني الدهر بالآراء  
حتى فؤادي في غشاء من نبال  
فكنت إذا أصابتنني  
سهام تكمرت النصال على النصال  
فالشاعر يذكرنا بمسلك توليد الصورة وبآلية انتاجها دون أن يكون ما وصل اليه عالية على المرجع القديم، وهذه هي الأصالة. كيف تشتق من القديم دون أن تتحول الى رهينة عنده يشكك كيف يشاء، أما ان يصير التراث التصويري عريكة سهلة الصياغة بين يدي الشاعر المحدث يقولها كيف يشاء، فذلك الإبداع الحق.

أما خصوصية الصورة الجديدة، فتبرز ديمومة التأثر وشدة، حتى ان الدمع يُستبدلُ ولما يجف الدمع السابق، فالشاعر يمتد عن غزارة دمعه دون أن يقع في المبالغة السمجة في تشبيه الدمع بالنهر، وسماجة هذا التشبيه الذي عدل عنه الشاعر، تكمن - فيما نظن - في كثرة تداوله بين الناس وتعاون بين الشعراء، حتى فقد جاذبيته وغري من الإدهاش.

#### صورة أخرى

«كانت شمس تضحك فوق سرير الماء» (ص ٢٦)  
استمارة تشخيصية لا تقبل ترجمة الى عالم الحقيقة الا ان نظن ان محل المجاز «تضحك» (لذلك فهي استمارة تبعية، لأن قرينة الجاز كانت فعلاً مشتقاً) يُؤول بمعنى تشرق محدثة البهجة



كثيراً ما يجد المرء نفسه أمام أسئلة قاسية تفرضها مواقف وظروف تثير الحيرة. ففي أوساط الكتاب والفنانين وسائر المثقفين، ينتشر نوع من الخفايا السلوكية التي توجي باختلال التوازن ومجافة المنطق أو الانقلاب عليه. ولكي لا يأخذني الاسترسال على حين غرة فينسيني ما أود الحديث عنه، سأوضح بسرعة أن ذلك الاختلال، وتلك المجافة، لا يصفنان تحت عناوين "غرائب المبدعين والمثقفين" أو تميزهم عن سواهم من الخلق.

فأحياناً تلتقي مثقفاً من هذه الأوساط في حفل أو ندوة أو مناسبة ما، تقبل عليه ببراعة وبدفء، فتعجباً باصفرار سخته، وتغير نبرات صوته لا تزم شفتيك أو تترك عينيك للتحقق مما تسمع وترى، وقد تلتبس له عذراً، فتقول إن مقام المناسبة والمشاركين فيها يتطلب شروطاً من هذا النوع، هذا إذا كنت من المستجدين في ساحة الثقافة والإبداع، أما إذا كنت "منها وفيها" فتستفكر بطريقة مختلفة، وقد تعدد إلى مراقبة شروءه المنظم المقصود، وأحاديثه المسائرة التي تريد إشغالك عما يفكر به، لكن عينيه تخالفانه وتناكفان خبايا روحه وسراييه عقله فتفسدان عليه خططه، فهما لا تستقران في محجرهما أبداً في تلك الندوات والمؤتمرات، كما أن عنقه لا تني تتناول بين لحظة وأخرى، بحثاً عن أناس من ذوي الأهمية الخاصة.

بهذا يبدو المثقف كما لو أن له رأسين، أحدهما للاستهلاك المؤقت معك، والآخر ميرمج ومخصص لاقتناص فرص الالتقاء مع أولئك الآخرين!

أسوأ من هذا أن مثقفي هذا النمط المشين، يتكبرون لك في تلك المناسبات حتى لو قضيت ليلتك السابقة بصحبته، الحميمة! وهنا لا بد من أن يخطر لك سؤال: لماذا يفعلون هذا؟ ما الذي يقصدهم حتى يحسروا أنفسهم في صقيع جرات التصاغر أمام هذا الكاتب أو الفنان "الكبير"، أو ذلك المسؤول المهم؟ هنالك أنماط أخرى من مثقفي هذه الأيام، الذين ينتمون إلى مدرسة مختلفة، إنهم أولئك الذين تضخم ذاتهم إلى حد أن همومهم باتت تتحصر في الذود عن حياضها، عن طريق الاحتساب الدقيق لخطواتهم والتضائعات المدروسة، إضافة إلى تجاهلهم المتعمد لك، وإشراكك بضرورة الاقترب منهم ومصافحتهم، مستبدين في ذلك إلى قراءات مختلفة لنقايس الاهتمام التي قد تتخذ شكل مسموعات أو قراءات صحفية، أو ملابس ثمينة مرتبة، أو مناصب أو مراتب أو غير ذلك من مظاهر الأهمية غير المدرجة في قواميس الثقافة والإبداع!

لو درسنا الأسباب التي تحول دون إقبال "أعداد صغيرة" من الجماهير على المؤتمرات والندوات والأسميات، لثبنا لنا أن ثمة سلوكاً طارداً يمارسه بعض المثقفين الكبريين، وأولئك الذين ما لا يصر الواحد منهم كتاباً، أو يقيم معرضاً فنياً، أو يتسلم جائزة أو منصبا هامشياً أو مهماً، حتى يتحول إلى كائن محصن ضد التواضع والدفء، فيرتدي برزة التماهي على الآخرين الذين لا يرى فيهم مجرد أناس ينشدون رضاه وحسب، إنما أفراد يتوجب عليهم الالتفات حوله باعتباره رقماً صعباً في معادلة الثقافة العربية. هذا بالضبط ما يضعهم في أمر ذاتهم التي تملئ شروطها عليهم، وتحدد لهم كيفيات التصرف بموجب كاتالوج لا تتضمن سطوراً بنداً واحداً يتيح فرصة اكتشاف المعاني الأعماق للسلطة التي تميز ذوي النفوس المفاةة.

والغريب في أمر أولئك المثقفين الذين يعتنجون إلى عناية خاصة في أماكن أو مشاف متخصصة، أنهم لا يتورعون في اليوم ذاته عن العودة إليك بعد انفضاض سامر الندوة أو المؤتمر، والنهر معك، وأداء تقاليد الإطراء والمدح والجمالة الحميمة التي تكاد تلتفي تحفظاتك وملاحظاتك، تلك التقاليد التي يؤدونها بسلامة واحتراف يثيران التساؤل عما إذا كان بوسع الإنسان اتخاذ مواقف متناقضين في وقت واحد، وعما إذا كان مثل هذا الازدواج مقدمة لسلسلة من الانقسامات التي قد تقضي إلى الانكفاء والانعزال؟

هذا الازدواج، مختلف إلى حد بعيد عما يهدر عن رجل الشارع العادي، أو التاجر، أو الموظف المجرد الذي يتسم في وجهك كثيراً، ويطلعك من الخلف كثيراً أيضاً، فهو على الأقل يحتفظ بقدر من الثبات في خطي الإيجاب والسلب، الانشام والطنن، ومع أن قلة من المثقفين لا يمانون ذلك التناقض المثير للقلق، إلا أن بوسعهم أن ترقب بإشفاق، أولئك الذين تسيطر عليهم ذاتهم المتضخمة بشكل مهين، وترغمهم على اخطاط مسارات سلوكية متعددة المستويات، فإذا كنت أنت "المهم" في المؤتمر أو الندوة، فإنهم يسارعون إلى الاعتذار من الآخرين، والتقرب منك، وإذا كنت على قدر أقل من الأهمية، فإن تعاملهم معك يتخذ شكلاً نسبياً يقومون باحتمابه بسرعة غير عادية، حسب وزنك، أو موقعك على مسطرة التدرج الذهني للأهمية التي قد تكون زائفة ومنعازة للسيف.

أما إذا كنت جديداً على الساحة، فكان الله في عونك، لأنك مستعدود إلى بيتك برأس زاهر بعلامات الاستهتام التي قد تجد لها إجابات بعد أعوام من الاحتكاك المتواصل بالمثقفين.

## صور جميلة.. من تباينة 'جميلة'



البير كامو

كامو تكمن في نفسه موهبة الأدب؛ فالمدينة الجميلة الأهلة بالسكان، في حالة انعكاش اقتصادي، وليسعدا عن فرنسا، مع ما يتصف به سكانها وأرضها من ميزات، جعلت تمسوا لتصبح مركزا ثقافيا مستقلا لقطر باكمله. وكان هناك فئة من المثقفين الشبان، يكثر بينهم الطلاب، ممن راحوا يرصدون تراثهم الفني الخاص ببلدهم، وهذا التراث عود إلى ما قبل فرنسا إلى روما، كما يعود عن

مقاربة في تشكيل الصور والمواقف تشكل الجزائر إحدى رواشد الإبداع لدى الكاتب "البير كامو"، وبالتالي نقدم قراءة جديدة لإخراج كامو من التعتيم، الذي أحقت به كثرة التأويلات الأكاديمية، التي تناست الواقع الكولونيالي في مقاربتها له. فهو لا تنتمي عائلته إلى فئة الكولون من ملاك الأراضي، بل إلى تلك الفئة الممالية، التي كانت لها نظرة مغايرة للجزائر، لم تسوسها طروحات النخب الكولونيالية، المتواطئة مع الملاك الكبار.

ظل كامو محل الرفض والإعجاب في الوقت ذاته. ترتبط كتابته بالجزائر، وبالأخص في رواية "الغريب". يظهر كامو منذ نصوصه الأولى "أعراس كرجل عديم الهوية، راح يبعث عنها في تباينة لدى ذلك الإرث الضعيف الإغريقي اللاتيني، سمعيا منه لتأسيس أساطير لا يملكها الجنس البشري الذي ينتمي إليه، وهم الفرنسيون الذين ولدوا في الجزائر. هذا الجنس الذي يظهر كجنس متوحش، لكنه يملك القدرة على الإبداع، إبداع الهوية الانتماء، وتلك مهمة كامو حسب كتاباته. التي تعتبر محاولة إعطاء الجنود لجنس لا يملكها. ومع البحث عن جذور هناك محاولة لاكتساب الأرض وامتلاك شرعية الإقامة عليها، مع محاولة تقييد الآخر (الأصلي). ويبدو كامو في أعماله لا يدافع عن الكولون الملاك الكبار، بل عن الفقراء أمثاله القاطنين في الأحياء الشعبية في بلكور، التي استقر فيها بعد وفاة أبيه رفقة أمه وجدته وشقيقه، وباب الواد التي درس فيها. (١)

كانت الثلاثينيات في مدينة الجزائر خيرا، بالنسبة لشباب مثل

طريق الحضارة العربية والبيزنطية، إلى الإغريق. فلهؤلاء الشبان، لم تكن الجزائر أرض الغوامض المبعدة، التي يرحل إليها الأوروبيون، كلما أرادوا أن ينفضوا عنهم أوزار العيش المتمددين. لم يكن شمال إفريقيا لهم ما كان لفلوبيير، وفرونتان، ولوتي، وبيير، بنوا، أو ما كان لأوسكار وايلد، وأندريه جيد، وهنري دي مونترلان. كما لم يكن بلدهم هو إفريقيا الصوفيين، هؤلاء الباحثين عن الرياضة الروحية، التي تهيئها الصحراء لمحبيها، من أمثال الجيل السابق لهم، كارتست بيسكار، حفيد رينان الذي اعتنق الكثلكة، أو شارل دي فوكو، الراهب الترابي. فالجزائر في أعينهم ليست ملجأ ولا مغامرة، إنها أرضهم وهم يحسون جدولا وأصالتها، ويريدون التعبير عن أصالتها في

أدب خاص بهم. وكان هناك عدد طيب من الكتاب، فضلا عن البير كامو، بدأ النمو في الترية لإفريقية، منهم جول روا وسمانويل رويليس، وكلاهما رواثي معروف، وراول سلي وماكس بول هوشيه، اللذان عرفا فيما بعد كتاقلين؛ ورييه جان كلو، الذي أصبح رساما رواثيا.

ويبدو أن كامو، وغيره من أتباع أوديزيو، صاحب كتاب "شبيبة البحر الأبيض المتوسط"، كانوا قد أعرضوا عن التيار العنصري الميل إلى الفاشية، كما أعرضوا عن أحلام المنتصرين لفكرة إفريقيا اللاتينية، أو المسيحية. وذلك أن كامو وأنصار هذه

المدرسة، لم يتشيعوا لا لروما ولا للمسيحية، وإنما ولوا وجوههم صوب اليونان والحضارة الهلينية، لما فيها من قيم أممية، تقدر الجمال والتناسق. وهكذا أصبح اليون شاسعا بينهم وبين مواطنيهم في فرنسا، لا من حيث بعد الدار، بل من حيث المشاعر. ومن جهة أخرى فقد أحسوا بنوع من الاختلاف بينهم وبين مواطنيهم الآخرين في الجزائر. أما العرب، فهم أغراب عنهم تماما، ولربما كانوا يموثقهم هذا، يحاولون أن يتخطوا الانقسام على الصعيد السياسي، لما يفرضه عليهم أحيانا من اختيارات صعبة، فاختاروا الحضارة الناشئة على ضفاف البحر الأبيض المتوسط شعارا لهم.

ومن الجدير بالذكر في هذا المقام أن الناشر شارلو، الذي كان مقراره للنشر يقع بشارع شاراس (شارع حماني الآن)، وفي هذا المحل كانت تجتمع هذه الكوكبة من المثقفين الفنانين. هذا الناشر أسى المجلة التي أصدرها عام ١٩٢٨، باسم "ضفاف". كما أن أصدره نويل رويليس الذي كان أحد أعضاء تلك الزمرة، أصبح في مستقبل الأيام يشرف على "دار لاسوي للنشر بفرنسا، على سلمية تدعى "البحر الأبيض المتوسط" (٢).

انصرف هؤلاء المثقفون إلى الدفاع عن الثقافة والقيم المستمدة من التراث الهليني، وأشد ما كانوا يحرصون عليه، المطالبة بالسعادة المألجة في الدنيا، حيث يعيش الإنسان زمانا ومكانا. ولا شك أن موضوع الشمس والبحر يرمز إلى هذه القيم اليونانية، وهو موضوع ملحوظ في جميع آثار كامو. ومن هنا ندرك المقصود من عنوان المقال الأول من تحقيقه حول منطقة القبائل. فقد ظهرت له تلك النقطة كأنها "بلاد اليونان في أسمال بالية".

وهكذا، ففي الوقت الذي أخذت تظهر في شمال إفريقيا بين المسلمين حركات تدعى "الشباب الجزائري"، و"الشباب التونسي"، إذ بنا نجد هذه الفئة من الأوروبيين المناهضين للفاشية، تحاول جهدها أن تنشئ شبه حركة، تسمى "شباب البحر الأبيض المتوسط"، لأن أفرادها لا هم جزائريون حقا، ولا

## كامو الكاتب يختلف نسبياً عن المحرر الصحفي في جريدة «الجزائر» وتختلف مواقفه قبل الثورة عن مواقفه من الثورة

هم فرنسيون تماما.

وكان لكامو في الأدب من يؤثرهم على غيرهم، مثل أندريه جيد، لقد وجد في جماليته وشهوانيته المعلقة عن نفسها، ما يضابق الفتي القادم من بلكور في بادئ الأمر، غير أنه سرعان ما جعل يستشعر ما في كتابات أندريه جيد من قيم أعمق. "غير أن الذي فعل في نفسي هو ما في الكتاب قوت الأرض من رياضة الزاهد". وقد وجد كامو إغراء له في أخلاقية مونترلان العدمية، وأعجبه أن يقلد فيه أناقته اللامبالية، وقبعته اللبادية، وقفازيه الناصمين.

ولم أعمق الجميع أثرا في فكره أستاذة "جان غرينيه"، الذي أهدى له كامو أول كتبه "الوجه والظف"، وبعد ذلك "التمرد"، قال: "أنشأ غرينيه في ملكة للتأمل الفلسفي"، وكان غرينيه هو الذي أطلعه على أول كتابين قرأ إيمانه في أن لديه هو أيضا شيئا يقوله: كتاب "العذاب"، وهي رواية غير مشهورة تصف فيها حياة الناس، كالذين عرفهم كامو في بلكور، بينما يتحدث في "الجزر" - وهو مجموعة مقالات لغرينيه نفسه عن البحر المتوسط، ومغزاه وأهميته، وقيم الحياة، وفيها مقترح شخصي لمشكلات السعادة، كما يراها رجل مؤمن لكنه غير متزمت عقائديا. وقد لاسم الكتابان القلب من حساسية كامو، فكان لهما في نفسه وقع عميق.

كان غرينيه من عشاق الحضارة الإغريقية. وقد أعدى كامو يبعه للأدب الإغريقي وللكتاب المأساويين الكبار والفلاسفة. فخط كامو، يعكس سارتز، يمكن تقصيه خلال القديس أوغسطين، مع الرجوع دوما للتدقيق والتأكد إلى أفلاطون والأفلاطونيين الجدد. إن المسألة هي وسيلة غرينيه المفضلة، وتآملاته التي يعتمد فيها على ملحوظاته الشخصية للتجارب الداخلية

والخارجية، والوقائع التاريخية والقصصية، مبنية على إحاطة واسعة بشؤون المعرفه، فهو لا يابه بالتحجيرات، ويبدو أنه لا يمتنى إلا بالتفحص الدقيق لمعطيات التجربة المحسوسة.

لقد كان وقع ذهن من هذا النوع في نفس الطليع الشاب وقعا لا يقدر. وتأثير من غرينيه انكب كامو على أطروحة فلسفية، فرغ منها بنجاح عام ١٩٢٩، موضوعها أثر أفلوطين في القديس أوغسطين، قد يرى غير ذوي الاختصاص أن هذا ليس إلا موضوعا أكاديميا، غير أنه لشاب من شمال إفريقيا، يعتبر أفلوطين وأوغسطين كليهما مواطنين له! هذا من الشرق الإفريقي الأسكندرية ومصر وذاك من الغرب الإفريقي، الجزائر.

ويظهر كامو من خلال كتاباته في صورة مثقف إقصائي انتقائي، يود إلى المرحلة الرومانية من تاريخ الجزائر، ولا يتوقف عند المرحلة البربرية والعربية. ولا يمكن أن نعتبر كامو قد سار في كتابته على خط "لويس برتراند - البراثي المؤسس للكتابة الاستعمارية في الجزائر، بل نعتبره هو الذي وضع حدا لها.

لقد كانت الجزائر، حيث قضى كامو السنين السبع والعشرين الأولى من عمره، أكثر من مجرد مدينة. لقد كانت ينبوع كلف عميق، فهي المملكة الداخلية التي تثير إليها دوما كتاباته. وفيما وراء المدينة يمتد القطر الجزائري كله: إلى الشرق، مدينة قسنطينة البعيدة عن الساحل، وعناية (بونة) القريبة من الساحل، والتي ولد كامو على مقربة منها في بلدة "مندوفي". وإلى الغرب مدينة وهران، التي زارها، وأقام بها أشهر شتائل، وإلى الجنوب، وراء سلاسل الجبال تقع الهضاب العالية المهجورة، بما فيها من كالأخضر، ثم الصحراء الكبرى إلى ما لانهاية. وإلى الشمال تمتد الأميال والأميال للتلال الصخرية الشاهقة، والخجان العميقة، وشلطان الساحل الجزائري، مشرفة كلها على ألق البحر الأبيض المتوسط. كانت الجزائر لكامو أرض "الصيف الذي لا يقهـر"،

ومشهده الداخلي الذي تعلق به تعلق المحب، يتألف من الشمس، والبحر، والزهور، والصحراء، مع ما يقابلها من مدن تقع بين فيها. (٢)

وكانو الكاتب يختلف نسبيا عن المحرر الصحفي في جريدة "الجزائر الجمهورية"، وتختلف مواقفه قبل الثورة عن مواقفه من الثورة، فالرجل يظهر كمداغ عن السكان الأصليين، ويتهم سياسة الإقصاء، ويبدو أكثر وضوحا في مواقفه مع مبادرة السلم المدني سنة ١٩٥٦، هي خضم حرب التحرير الكبرى، ومحاولته لد الجسور وتوقيف العنف، ثم صمته بعد فشل المبادرة، وعودته خلال حصوله على جائزة نوبل للآداب، وتصريحه الشهير: "أنا في العدالة، لكنني أدافع عن أمة قبل العدالة"، لكن قبل هذا التصريح قال كامو في مناسبة: "كنت وسائلا مناصرا لجزائر عادلة". ودعا إلى التعايش السلمي بين المواطنين والمستوطنين، وقال: "يجب أن نمنح الجزائريين نظاما ديمقراطيا".

بقايا صور جزائرية.. طفولة معذبة..الجزائر موطني إن حياة البير كامو غريبة في أطوارها، فقد ولد من أسرة فقيرة، وترى على يد أم غير متعلمة، ثم أصبح من أساطين الأدب في العالم، بدليل أن العديد من آثاره ترجمت إلى خمس عشرة لغة من لغات العالم. والأكثر من هذا أنه بلغ قمة المجد عندما منح، وهو في سن الرابعة والأربعين، جائزة نوبل في الآداب. وهذا شرف لم يحظ بمثله غيره من فطاحل الأدب، مثل أندريه ماركس، الذي أقر كامو نفسه بما له عليه من فضل. إذ كان دائما يقف منه موقف التلميذ من معلمه.

إن حياة هذا الرجل تشكل بالفعل قصة متناقضة في أطوارها: فهو من مواليد الجزائر، مما جعله يقول في كتابه (الصفحة) "إن الجزائر هي موطني الحقيقي"، وهو ممن ظل دائما يتفنن بالمناظر الطبيعية الخلابة في بلادنا، بسمائها وبحرها

## حياة كامو تشكل قصة متناقضة في أطوارها فالجزائر في نظره موطنه الحقيقي ولكنه لم يستطع أن يتهرب من الأعباء التي فرضها عليه العصر

وتألق ضيائها. ويذكر في كتابه (عودة إلى تيبازة) "لم أتنكر للبلاد المحفوظة بالضياء، حيث ولدت، ولكن لم أرض لنفسي أن أتهرب من الأعباء، التي فرضها علي العصر".

ولد البير كامو ببلدة "مونوفي"، التي تسمى اليوم الدرعان، على مقربة من مدينة عنابة، في شهر نوفمبر من عام ١٩١٣، وكان والده يشتغل عاملا بمستودع للخمور في مزرعة شابو جاندارم، حاليا - شباطة مختار - مات فتيلًا في بداية حرب ١٩١٤، وعلى أثر ذلك نزلت أمه إلى الجزائر، واستقرت بها في حي يلكور مع طفليها الصغيرين، وأخذت في بداية الأمر تشتغل في الترسانة، ثم انصرفت للعمل في المنازل، وقد أشار كامو إلى هذه الفترة من حياته عندما قال: نشأت أنا وأختي عندما أعلنت حالة استنفار للحرب العالمية الأولى، ومن يومئذ أصبحت حياتنا موسومة بطابع القتل والظلم والعنف، ولم أتعلم معنى الحرية في كتب كارل ماركس، وإنما أدركت معناها في البؤس والشقاء.

كان كامو وهو صبي يتردد على المدرسة الواقعة في شارع "أومرات"، حيث وجد المساعدة عند أحد معلميه "لويس جرمان"، الذي مكثه من متابعة دراسته في الثانوية - وتعرف اليوم بشانوية الأمير عبد القادر -، وعندما أسلمت كامو جائزة نوبل للآداب، لم ينس فضل هذا المعلم عليه، فكتب إليه رسالة ملؤها المحبة والاعتراف الجميل، وهي الرسالة التي قرئت عام ١٩٦٨ على ضريح هذا المعلم القديم، الذي ظل مقبلا بالجزائر بعد الاستقلال. وما لبث التلميذ كامو أن لفت إليه بنبوغه أنظار مدرّس الفلسفة (جان غريتي)، الذي أصبح فيما بعد أستاذه المفضل وصديقا حميما له، وكان لجان

غريتي أثر كبير في توجيهه، فهو الذي بحث فيه موهبة الكتابة، وشجعه على المضي قدما في هذا الطريق، كما أنه الذي وجهه إلى منعمة وجمال المطالعة عندما كان في طور المراهقة، ذلك التوجه الذي ترك أثرا لايمحى في نفس الشباب، ومن المؤلفين الذين كان يفضلهم كامو على وجه الخصوص (نيتشه،

ودوستوفسكي، وإندريه ماركس). (٤) وفي عام ١٩٣٠ أنهى كامو دراسته الثانوية، وبذلك انطوت المرحلة الأولى من حياته هذا العام، الذي تميز بشيء آخر، وهو العام الذي أخذ يصن فيه كامو بأولى أعراض مرض المل، وأغلب الظن أن هذا المرض، الذي ألم به قد غرس فيه موهبة الكتابة، وهو الشاب الذي كان أحب شيء إليه قبل إصابته بهذا الداء، أن يرتاد الشواطئ وأن يلعب كرة القدم.

وكذلك مما تتميز به هذه الفترة من حياته، وكان في السابعة عشرة من عمره، إن جان غريتي تصفه بقراءة رواية، أصبحت اليوم نسيا منسيا، وهي قصة ولد يتيم من جهة الأب، فأعجب كامو بهذه الرواية غاية الإعجاب، مما كشفت له من حقائق، الأمر الذي دعاه فيها بعد إلى أن يقول مسبرا عن انطباعاته: لقد أدركت من خلال مطالعتي لهذه القصة الصمت الذي كنت الأزمة في عناد والالام المبرحة، التي لا أعلم لها سببا واضحا والدنيا المعجبة التي تحتضني، وما تعانيه أسرتي من بؤس وشقاء، وما احتفظ به من أسرار في قلبي، كل ذلك يمكن أن أعبر عنه بالكتابة (من كلمة لتكريم أندريه جيد). وتولى رعاية هذا الشاب المريض (كامو) أحد أعمامه، وكان جزارا، ويحب المناقشة والمطالعة ويؤمن بالمذهب الفوضوي.

وفي سنة ١٩٣٢ انخرط كامو في شعبة الأدب العليا، وقد أحدث انخراطه فيها استياء كبيرا في وسطه العائلي، ومما يروى في هذا الصدد أن أحد أقاربه، توعد برصاص بندقية كل من يحاول أن يزيح بالفتى كامو في زرة رجال الفكر، "على أن الطريق أمامه كان مسطرا، فما عليه إلا أن يستعد لنيل الإجازة، ثم التبريز في الفلسفة ليتخرج بعد ذلك أستاذًا. كانت السنوات التي

قضاها كامو في الدراسة حافلة بالشغاف، فقد كان يستمد للامتحانات، ولكنه مضطرب في الوقت نفسه للكد والشغل لأنه فقير، ولذلك أخذ يناضل في صفوف المثقفين اليساريين المتطرفين بقلبه، وهذا مادعاء للشروع، وهو في سن الثانية والعشرين في تأليف كتابه "الوجه واللقا" (٥).

وأخذ بعد ذلك يهتم بدار شؤون الثقافة، التي فتحت أبوابها بمدينة الجزائر، وأسمن مع بعض أصدقائه "معرض الشغل"، وغني عن البيان أنه كان يطالع بكثرة، وعلى الخصوص مؤلفات "باسكال، وكيركغارد، ومارلو، وجيد"، وكان لهذا الأخير الأثر البالغ الاكتساب من طرف الفرنسيين اليساريين، ومن طرف ثلة من المثقفين الجزائريين، بعدما ضاقوا ذرعا بالكاذيب، التي تروجها جريدة (صدى الجزائر) وجريدة (الرسالة الجزائرية)، فضكروا في إنشاء جريدة تنقل إليهم الأخبار الصحيحة كل صباح، وما لبث كامو أن اشتهر بمقالاته وتحقيقاته البارعة المتميزة بطابع الاعتدال، مما زاد القراء إقبالا على تتبعها، ولا بد أيضا أن نشير إلى تحقيق كان قد كتب قبيل الحرب العالمية الثانية، حول البؤس والشقاء في منطقة القبائل الكبرى، وهكذا أصبح كامو يد بمقالاته وتحقيقاته من ذلك الرعيل من الفرنسيين القلائل، الذين كانت شجاعاتهم ونزاهتهم، تدفعهم إلى الصنع بكلمة الحق، فنددوا بما قامت به فرنسا من أعمال التقتيل، والنهب والسلب وداقصوا عن الأهالي العرب ضد السلطة.

ويبدو أن سنة ١٩٣٧، عندما رفض وظيفة تعليمية في سيدي بلعباس، جنوبي وهران، كانت سنة حاسمة "سنة مضطربة معرقة". كتب في دفاظه قلق بشأن المستقبل، ولكن حرية مطلقة بالنسبة إلى الماضي وإلى نفسي. فإذا كان المستقبل موضع إشكال، أصبح الحاضر هيمًا يبدو، تلك المادة الرائعة واللامجدية "الحياة مما يجب تذوقه والتلذذ بتمامه. وحياته الخاصة بالطبع، كان لها قلبياتها: زواج شقي لفترة قصيرة وهو في العشرين من

سهمون"، هي ابنة طبيب في الجزائر، وعدد عجيب من الوظائف لكسب قوته، ولقد كان سعيدا في بعض هاتك السنين، فبعد طلاقه استأجر برقة ثلاثة طلاب آخرين منزلا مشرفا على خليج الجزائر الرائع، وسموه "الدار التي تاجه الدنيا". وإذا هو يتمتع بجمال وحرية ومرح ومعية وتسامح، انتبه على غير انتظار في ثيايا حياة ملأى بالمصاعب. والمهم في ذلك كله أنه اكتشف عندئذ حاجته للكتابة وعزمه على أن يصيب كتابا.

والحقيقة أن مواقف كامو ومقالاته في جريدة "الجزائر الجمهورية" خير شاهد على ما نقول، تدل على أنه كان يدافع عن رأي خاص في العدالة الاجتماعية. لقد كتب كامو عددا كبيرا من القصص الفلسفي أهمها "الغريب" عام ١٩٤٢، و"الطاعون" ١٩٤٧، و"الإنسان المتمرّد" ١٩٥١، ومجموعة قصص "النفى والمكوث" ١٩٥٧، بالإضافة إلى "أسطورة سيزيف"، و"أعراس"، و"الموت السعيد".

وفي ليون ١٩٤٠، تزوج زوجته الثانية "فرانسيس فور"، التي كانت وهرانية المولد والنشأة، ولكن من أصل فرنسي. وقد كره كامو عظمة ليون المدينة الصناعية ويرد مناخها، ولذا عاد في جانفي ١٩٤١، حالما فرغ من "أسطورة سيزيف" إلى وهران والجزائر ونشر مقالين فقط ينتميان إلى هذه الفترة: "وهران، أو مستقر المينوتور"، و"أشجار اللوز". وهما مختلفان سياقيا، متماثلان جوا، والأول من أمتع مقالات كامو، ويلائم كل إثنولوجيا، فيه يصف تقاليع مدينة وهران، وصفا مليئا بالخلفه والفكاهة.

## صورة العنف وإثوت.. الإنسان "الغريب" و"المتمرّد"

إنه قريب جدا من "جان بول سارتر"، وإن كان يختار شكلا فنيا يختلف تماما، فإذا كنا نرى في كتابات سارتر أفرادا من الشباب المثقف المنغل، الذي يبحث عن الحرية، أو مستكملا في مقاهي ومطاعم فرنسا، فقد اختار كامو معظم شخصيات وأحداث قصصه من الجزائر، وأول قصة كتبها قصة "الغريب"

"ويطلها" ميرسو "أحد الموظفين الفرنسيين، لا يمي بما يدور حوله في الجزائر، ولا يقاسم من يعيظه آلامه أو مشاعره، إنه شخص لا يبال، غريب عن مجتمعه لا يفهمه، وهو من بداية القصة حتى نهايتها، لا يعرف لماذا يكرهه الناس لماذا يحاكم إنّه خائف دائما، متخوف دائما يؤمن بالله، ويعلم ويحب، ويتزوج من غير أن يشعر أو يحس بأدنى اهتمام لذلك، ولنتأمل ذلك البطل الغريب في موقفه من مواقف هذه القصة عندما ماتت أمه، إننا نجابه انفعالات غير حقيقية، بل وغير واقعية وهو لا يذكر سوى كلمات وحركات لا معنى لها، بالنسبة للناس الذين حضروا مراسم الدفن، ثم يشعر فجأة بالحر الخائف والتعب، ولا يلفظ ولو كلمة واحدة عن علاقته بمن ماتت.

يتكرر نفس الموقف اللامبالي مع (ماري) حببته عندما طلبت منه الزواج، فهي تساله أحيبها ؟ فيجيبها: لا أدري ربما، لا، أنزوج؟ كما تريد رغم ذلك لا يهتمي، وعندما يجابه شقيق الفتاة وهو لا يمي تماما، أنه إنما أقدم على جريمة قتل.

بمقارنة هذا البطل بأبطال "سارتر"، نرى أنه يختلف عنهم كل الاختلاف، فأبطال سارتر يعيشون بنشاط عن شيء ما، وحاولوا أن يختاروا طريقا لهم، بل ويشعرون بالقلق، إذا لم يجدوا أو ما لم يحققوا ما يريدون، بينما نرى أبطال كامو لا يعرفون شيئا، ولا يتعرفون على شيء ولا يتألمون من شيء، ولا يهمهم شيء على الإطلاق، فأبطاله أساسا لا فائدة من شيء، رغم ظهور قصة "الغريب" في عام ١٩٥٤، فهي خالية تماما من الحدود الزمنية، وتسودها فكرة الموت، إذ تبدأ بعادة قتل وتنتهي بحكم الإعدام.. ثم الحديث عن الدفن تحت سماء شمس افرقيبا الحارقة "إذا ذهبتم ببطء فستعرضون لضربة شمس، وإذا ذهبتم بسرعة فسيبدل العرق".

ونعتقد إلى جانب ذلك أن البطل "ميرسو"، وصديقه أنما يرمزان إلى الفرنسيين في الجزائر وشعورهم بالغيرة في هذا المجتمع، والمرأة العربية المخدوعة هنا هي الجزائر، وليس من

حق شعبياً أن يطالب بشيء لا يحق له أن يطالب به، ولا يدافع عن نفسه وإلا كان نصيبه القتل، كما حدث لشقيق الفتاة في القصة.

ويكاد يكون كامو هو البطل نفسه "مارسو" في رواية "الغريب"، وتلعب ذلك من خلال تقاطع تشابه كثيرة بينهما، فمارسو ليس له لقباً مما يقربه من كامو، باعتباره اسماً حركياً أو كنية، وقد سكن مारسو نفس الحي الذي سكنه كامو في مدينة الجزائر، وكلاهما عاشا مع والدته إلا أن والدة كامو توفت بعد إنبائها، وكلاهما انقطع عن إكمال دراسته، فكان الكاتب يعكس جوانب كثيرة من وضعيته التي عاشها من خلال الرواية. وكان كامو يوقع بهذا الاسم المستعار "مارسو" في جريدة (النساء الجمهوري)، الذي حل محل جريدة (جريدة الجمهورية)، بعدما احتجبت بسبب القيود المفروضة عليها. وما هي شخصية البطل متوعدة في ذات الراوي، ترى المدينة حيزاً أوروبياً نظيفاً ومنظماً، تتجول به النساء الجميلات، وتعتبر صورة مारسو صورة جزائري من دينة الجزائر قبل كل شيء، مع تشابه كبير بينه وبين الكاتب "كامو". (١٦)

ولا تختلف صورة البطل في قصص كامو التالية عن تلك الصور نفسها، بل تعمل على اتضاح وتحديد موقف كامو الفلسفي من الحياة والإنسان، ويتفق النقاد على أن قصة "الطاعون"، والتي ظهرت بعد قصة الغريب بخمس سنوات، يعتبرونها قمة نتاجه الفني، ويتلمس القارئ فيها أصداء تلك الأحداث، التي تمر بها فرنسا، في فترة ظهور حركة المقاومة ضد الفاشية، وتجسدت في قصة الطاعون مفاهيم كامو عن الإنسان وعن العالم، وهي لا تدور حول شخص واحد، بل تدور القصة حول مدينة كاملة، تبدو وكأنها منعزلة عن العالم المحيط بها، وتمثل كل شخصية من شخصيات القصة تجسماً لأحد الاتجاهات الفلسفية المعروفة. لقد اجتاحت وباء الطاعون مدينة وهران، وأغلقت حدودها ومنع الدخول إليها

## تتبلور مفاهيم كامو الفلسفية ويتحدد موقفه تماماً مع قصة «السقطة»، فهي قمة تطوره الابدائيولوجي

والخروج منها. وربما ترمز تلك القصة إلى الاحتلال الفاشيستي الكثيف، ولكنها ترمز أكثر من ذلك إلى ضعف وعجز ذلك العالم الصغير أمام الحروب والأبيسة والشعور، التي تجتاحه ولا يستطيع لها دفعا.

إننا نقصد أن الكاتب قصد من هذه القصة التعبير عن فكرة أعمق من كونها مجرد ثورة على الاحتلال النازي لفرنسا، إنها تعبر عن مرحلة خاصة، يمر بها الفكر البرجوازي الرجعي، في فترة إعادة تقسيم العالم، بل أنها موجهة لإنكار كل إصلاح، وعدم جدوى أية مقاومة لخطط البرجوازية الاستعمارية، فالمرت والفناء مصير كل محاولة للمقاومة، وهي في نظرنا دعوة للشعب الجزائري كذلك، أن يقبل بالأمر الواقع، فهو عاجز تماماً عن مقاومة ذلك الوباء، ولا جدوى له من ثورته، إنها رهض لكل ثورة. (١٧)

وسوف يتبلور موقف الكاتب من الثورة الاجتماعية في قصته التالية "الإنسان المتمرّد" في سنة ١٩٥١، وتعتبر هذه القصة وثيقة عار مشينة ضد الإنسان، وضد الإنسانية وضد كل ما هو خير في المجتمع الإنساني، وفي القصة يعاكم البطل "الإنسان المتمرّد"، ذلك العصر الذي بدأ منذ خمسين سنة، والذي ذهب ضحيته سبعون مليون شخص، وربما يظن القارئ لأول وهلة أنه إنما يقص الحرب العالمية الثانية، التي اجتاحت أوروبا والتي هدّدت العالم بالفناء، ولكن الواقع أن البطل يدين هنا جميع الثورات الاجتماعية، ابتداء من الثورة الفرنسية ١٧٨٩، وانتهاء بثورة أكتوبر ١٩١٧، والذنب هنا كما يرى "الإنسان المتمرّد" هو ذنب تلك الثورات، التي راح ضحيتها سبعون مليون نسمة، فهو لا يرى في هذه الثورات سوى ضغط وإرهاب وقتل ورغبة في الظلم، وأن الحكومة التي

تأتي نتيجة للثورة هي حكومة الحروب..

(٨) لقد أحدث ظهور كتاب "الإنسان المتمرّد" ضجة داخل معسكر الوجوديين، وإنريي لرد على "جانسون"، ولكن سارتر نفسه أجاب عن كامو بقوله: ربما تكون مخطئاً، إن الحديث لا يجري عن الدفاع عن الوضع القائم بقدر ما يدور حول كيفية تغييره.

أما كامو فعاد ورد بحدّة على هذا النقد موجها حديثه على الخصوص لسارتر قائلا: لقد خلقت الرجل الحر، وتردد أن تضمه في قصص الماركسية، وأن يكون بعد الوضع القائم بقدر ما يدور حول كيفية تغييره.

وتتبلور مفاهيم كامو الفلسفية، ويتحدد موقفه تماماً مع قصة "السقطة" ١٩٥٦، إنها قمة تطور ابدولوجية كامو، والقصة لا تحوي أية علامات تدل على أي نوع من أنواع المساهمة النشطة في تقرير مصير الناس، إنها صورة الفرد المنزّل، الذي يعيش في وحدة تامة، ولا يشعر بأي رغبة في العمل والتضحية باسم الإنسانية، والإنسانية في نظره لا تستحق الإعجاب أو حتى الأسف، بل على العكس تدفع إلى الشعور الدائم بالاحتقار.

وتدور حوادث القصة في معاورة بين شخصين في أحد بارات امستردام، والمتحدث هو المحامي القديم الناجح، ترك وظيفته وحياته وهاجر إلى امستردام، وهو شخص لا يشغله شيء ولا هم له إلا أن يقص على زميله قصة حياته، وهو يعرض قصة حياته فيكشف أنه ليس بهذه الصورة الناجحة، التي تصورها عن نفسه، إنه يشعر بالنقص الكامل في أخلاقه، وبالفضوض في قراره نفسه، بل بالانهيار التام، وهو يشعر بالأناية ويكره الناس، ولا يشاركونهم في أي شيء، ومن هنا شعوره الدائم بالذنب. وتلك الصورة التي رسمها كامو للبطل في قصة "السقطة" تكلمة لعالم صورة الإنسان في قصة "الغريب"، وتتلخص فكرة كامو في كلمتين: عبث الوجود الإنساني نفسه، وسيظل البطل يهرب من نفسه، ومن العالم المحيط به حتى نهاية العصور.. تلك هي صورة إنسان القرن العشرين التي يقدمها لنا البير كامو. (٩)

وستختلف قليلا صور أبطال كامو في مجموعة قصصه القصيرة التالية "المنفى والموت"، فسيحاول أولئك الأبطال الشعور ببعض الحاجة للبحث عن الفردوس المفقود، ومنفى أبطال كامو هو الحياة، والجنة هي أعماق أنفسهم حياة أخرى خارج نطاق الحياة اليومية، فبطلة قصة المرأة الناضجة يعيش حياة هادئة، في الظاهر زوج معصب وحياة زوجة مترفة ولا تشكل من شيء، ولكنها فجأة في إحدى سفرياتهما إلى الجزائر تكتفيها نظرة إلى الصحراء الشاسعة، والسماء الصافية المرصعة بالنجوم، تتكشف لها عن الوجود الحر الحقيقي، تلك هي "الملكة" التي كانت دائما تنتظرها، ولم تعرفها من قبل في حياتها.

وفكرة المنفى والموت هنا، تدل على أن جميع الأبطال غير سعداء، وأنه يجب علينا أن نأسف من أجلهم، وأن نرضى آنذاك بالأمر الواقع، أي بتمنق الأشياء التي لا تتبدل، ويجب أن تبقى كما هي للأبد، لأنها برهان آخر على رفض كامو الثورة، وعودته إلى التوفيقية.

الجزائر في كتابات كامو، صور جميلة "تيازة" و "جميلة"

كانت الجزائر لكامو أرض "الصيف" الذي لا يقهر، ومشهد الداخلي الذي تعلق به تعلق المحب، يتألف من الشمس، والبحر، والزهور، والصحراء، مع ما يقابلها من مدن تمج بمن فيها. أما السهل المزروع الذي كان المستعمرون الفرنسيون في الجزائر يتباهون به، وسلسلة الجبال الأطلس، فلا يكاد يكون لهما في إفريقيا الداخلية هذه، التي تمثلها مدينة "تيازة"، الرومانية الأصل، والواقعة غربي مدينة الجزائر، حيث تصل خطوط تلال شونة النقية بين البحر والسماء، وثمة أطلال صامتة تذكر الإنسان بعدم اكتراث إفريقيا منذ القدم، بالإمبراطوريات الهشة التي أقيمت على تربتها، هناك يعقب الجو بأريج آلاف النباتات المتوسطية. وفي أيام الصيف الطويلة يتوقف الزمان عن سيره. في الربيع تنزل الألهة في تيازة، وتحدث الألهة في الشمس، يغمرها شذى نباتات الأبنست، والبحر في درج من لجين، والماء عارية الزرقة، والخرايب تكسوها الورود، والتور يدوم

بين أكوام الحجارة".

ففي القلب من حساسية كامو وخياله وفكره وكتابات، ليس إلا جمال الساحر الإفريقي وروعة "شمس لا تفتنى". وقد وصف ذلك كما لم يفعل أحد من قبل، كما وصف أيضا مزاج الجزائريين الأصليين، وأخلاقهم، ومواقفهم، ولقنهم. ولا عجب فقد كان يشعر أنهم أهله أكثر من أي أناس غيرهم. (١٠)

فالتبعية العاملة من كان للكون، وهي خليط من العرب والأوروبيين؛ من فرنسيين وأسيان وإيطاليين ويهود، ترفض الحواجز العرقية التي نجدها قائمة في أوساط الطبقة الوسطى الأكثر رفاهًا. والمربي أو البريري لم يعتبره كامو يومًا "غريبًا". وكل ما رآه في الحياة العاملة الجزائرية من عادات بدائية، ومن أخلاقية أولية، وحرية وحدود، وتمعير، وهكاهة وشمال، صار له هماً أساسياً إنسانياً التي لم تزل منها ملكية الطبقة الوسطى وكنيتها.

لقد وهبته فرنسا لغتها، غير أن الجزائر وهبت هذه اللغة نفساً جديداً، وبريقاً جديداً، وتوتراً بيناً، ووضوحاً صارماً، أي بعد ذاتها كافية لتفريق كامو عن الكتاب الفرنسيين. ولذا فإنه يفكره وتمعيه بقي مفروس الجنود كلية في التجربة الجزائرية. ولقد رد للجزائر معروفها بسفهاء، فضلاء عن "الوجه" والقفا، وأعراس، "و" الغريب، جاءت كاتيفولا، "و" أمطورة سيريف. وقد أهدى للجزائر الكثير من أروع صفحاته، تلك التي كتبها في بصر سنين عديدة ونشرها في مجلد واحد بعنوان "الصيف". كما أن شمال إفريقيا لا يهين لخلفية فحسب لروايتي "الغريب" و"الطاعون"، بل أنه يلعب دوراً في كل ما كتب كامو، ممثلاً في الصور الرموز الأساسية التي تعطي الأديب فردية وأسلوبه المتميز؛ فالشمس، والبحر، والماء الشاسعة، والرياح الجافة، والخطوط الصريحة، والأبعاد الكبيرة، التي تصف بها جميعاً شمال إفريقيا، تصبح لكامو مشهداً روحياً، فإذا تحدث عن القيم "الإفريقية" أو "المتوسطية"، فهو إنما يتنير إلى هذا المشهد الداخلي، إلى القيم التي يجسدها، إلى "الفرح الغريب"، الذي حياه به في صباه وأول رجولته، فأضفى له بمجموعة رمز الحياة النقية. وطولته

كامو على كل حال، فهي من أوجه كثيرة جزائرية.

وكذا بدأت في طفولة كامو المبكرة "علاقته الغرامية بإفريقيا"، وهي علاقة كتب عنها يقول إنها "لن تنتهي بلا ريب". ولكن في أثناء ذلك، كان كامو، دون أن يمي، قد بدأ السير في طريق ستنافى به سريماً عن بلكور، وأخيراً عن شواطئ الجزائر الشرقية. وكانت السباحة أيضاً، وبقيت لذاته الكبرى، ففيها معنى خاص لكامو، وكثيراً ما كانت لديه رمزا لضرب من التطهر، مقسماً يتحرر به المرء من شرور حياته اليومية.

لقد كان ما يتمتع به هؤلاء الفتية الجزائريون - على مثال كامو من شهوانية نشيطة ضرباً من التوازن والمقل. وعندما كتب كامو بعد ذلك بأعوام قلائل وصفاً لشباب وهران، وصفهم بفكاهة سمحة، إذ كانوا ولا ريب يسيبون به وهو في سنهم: "بين السادسة عشرة والعشرين"، يتمشى هتية وهران وقتياتها في الشارع المشرب كل مساء، وقد لبع الأولاد شعرهم بالزيت وجعدو، وتبرجت الفتيات ببراعة المثلثات الأمريكيات، (١١)

ولكن الماطفة التي نجدها لدى كامو في وصف الصور المستوحاة من عوالم الجزائر ليست ماثمة، بل أنها حسية المنبع؛ هالالوان، والروائح وجه خاص، وأحاسيس المس والعضل، ترقمها أحوال إيجابية قوية موجزة: "تيازة في الربيع تكنها الألهة". واللفة التي كتبت بها في لغة الترانزيت الغنائية، إنه يتفنى بتيازة وجميلة، وبالجزائر، بالوت والجمال - مقابر غابية تفتح شهية الموت، بالتمرد، بالحب، وهذه الموضوعات المتضادة أو المتكاملة، هي التي تغلق ما في الكتاب من توتر وتوازن جمالي.

المقال الأول "أعراس في تيازة"، وصف ليوم طويل من المتعة، يقضيه المؤلف في خضم من روعة الربيع الإفريقي وجماله؛ شذا النباتات العطرية، تتصاعد حرارة الشمس، البحر، نشوة الإنسان بكونه حياً، وفخره بحياته، وبينما هو في هذه الأرض، هذا الاستسلام التام لجمال

الدنيا لا يحده الزمن، يضع المؤلف إزاه في مقالته التالي: "الريح في جميلة"، الانكماش على النفس، إن الريح على هضبة "جميلة" المقفرة لتب من بين الأطلال.

والمقال الثالث، "الصيف في الجزائر"، عبارة عن تأملات في قبيل من الناس (مواطني كامو) ولديهم الشمس والبحر، كان قد المح إليهم في "أعراس في تهبازة"، لقد خلقوا لعنوا شباب سريع الانقضاء، لم يقيموا قط حواجز دونهم ودون مصيرهم الإنساني، في لغة "أعراس حيوية زاهرة، تصدر عما فيه من صور تعج بالفناصر الأولى، والشحنة الحسية المتورقة التي تنقلها إلينا هذه الصور: البحر" في درعه اللجيني، "الريف" وقد اسود نورا".

لقد كانت حساسية كامو للعالم الذي حوله، منسجبة من بعض الوجوه من عصره، فهو في "أعراس" يتحدث عن موقف جديد من عالم الطبيعة، الذي أصبحت عادتنا المستعذبة في قضاء الساعات الطوال أشبهاء عراة على رسال الشواطئ دليلا عليه. فقد تحدث من قبل عن ساحة اللعب، أما كامو فيتحدث عن تجربة أعم للراحة والحرية، تذوقها كل صيف عشرات الآلاف من الأبدان الملوحة بالشمس والبحر، وحس الفضاء والأفاق المشرعة، جزء من هذه التجربة. وقد رأى كامو صنوها الروحي والجغرافي في إفريقيا، خلت من الأبياد الصغيرة التي تمانى منها أوروبا الخائنة. وإذا ذلك التجريد المتهرئ، "الطبيعة"، يصبح أرضا حقيقية مفعمة بالإنارة والنشوة.

وهذا من شأنه أن يبيح لنا القول، بأن كامو سخر جل مؤلفاته لتجديد جمال الجزائر فحسب، ولم يقيم كبير وزن للجزائريين، وما يمانونه من إحصاف وضيم من قبل الاستعمار آنذاك، فكل ما تعلمه كامو من الجزائر، إنما هو التمتع عاجلا بالحياة، كما شاهدته إلى نوع من

الشهوانية. (١٢)

إن الصور التي يقدمها كامو عن الجزائر ومدنها، يضمها في "ديكور" متميز خاص بها: الجزائر، وهران، تغازة على شفا الصحراء الكبرى، وهذه المدن بامتقائها الجزائر في "الغريب"، تلمع كلها دور السجن، وحتى مزارسو بطل الغريب، يكشف الجزائر من وراء أسوار السجن. وكما هو عن طريق عيون رواته، يحول كل ديكور ويديمجيه في القصة، فيجعل منه عاملا هاما في تنمية روايته، فقيمة الجزائر وهران الروحية، كما أوحى بها كامو في بضع مقالات ورواياته، يغنو المشهد الطبيعي فيه دراما، ويستند الفعل والحركة. وهران كالجزائر، مدينة لا ماضي لها، وهي لا تعرف وسيطا بينها وبين الجمال الساكن المحيط بها. في "الطاعون" تمشي وهران سننها المساوية مقلقة على نفسها ما ديا. إنها مدينة عارية "لا شيء جميل فيها، لا خضرة فيها ولا روح"، وستتزل المحن بأهلها في شوارعها الفبراء، وتحت سمائها التي لا ترجم، ضمن دائرة سحرية مقلقة.

والواقع أن عنصرها فماليا من الفانتازيا غالبا ما يدخل في تكوين حكايات كامو عن طريق المشهد أو الديكور، فيغدو قوة غامضة تتواءم مع المكان نفسه. المكان الذي له حضور قاهر كقدر مظلم، تستمد منه كل كناية ضرورتها وفخامتها. وهران والجزائر تلمعان الدور نفسه الذي تلمعانه في كتابي "الوجه والقفا" و"أعراس"، إذ تقسمان حول سكانهما سورا من الحاضر لا مخرج منه إلا الموت. أما سكان "تغازة" البرابرة، فإن عالمهم عالم موت مليء بالأرواح الشريرة، إنهم يعيشون في إحدى حلقات الجحيم، بل في العمق من هاوية الجحيم. (١٣)

وتلحق صفة الفيرة الحيزية على نظرة كامو إلى صورة الجزائر، هذه المدينة التي يعتبرها جزيرة أوروبية، خضراء وسط صحراء مقفرة. فقد دأب كامو على تصوير حيز أوروبي منظم، ونظيف في أحياء الوسط أو في الأحياء الخارجية، وخال من حيز الأهالي، إلا تلميحاً خفيفاً لوقوف

القرويين في مارتغو، أو جماعة العرب على الشاطئ. وبذلك تسجل غياب الإنسان الجزائري في مدينة الجزائر في روايات كامو، لعل ذلك ينبع من الجانب الخفي والصوت اللاواعي في أعماق الكاتب واتسماته، فاندماج الأسلوب مع هذه الجوانب الخفية، فصور أشياء وأخفى أشياء.

لا يظهر أن للجزائريين أو من يسميهم كامو العرب أثر في كتاباته، وإذا حدث أن عربيا يمثل دورا من الأدوار في قصصه، كما هو الشأن في روايته "الغريب"، فإنه لا يتردد في إيراد وقائع غير محتملة. ولعل ذلك راجع إلى أن قصصه ليس فيها وصف للواقع، بل هي موسومة بالطابع الرمزي.

إن إدراج أدب كامو في نطاق الأدب الجزائري مغالطة لا مبرر لها، كونه ولد في الجزائر وأنه يستشعر الحنين إلى ريوغها، فهل يكفي لأحد أن يكتب عن الجزائر أن يكون جزائريا؟ فكما يبدو كمن يحاول أن يجرد هذه الجزائر من روحها الحقيقية، ومن رائحة الإنسان العربي البربري، الذي دأب عليها وكذب، لأن هذا الإنسان يحمل غير الوجه الأوربي، وطابعها جبر الطابع الذي يريده له الاستعمار. (١٤)

أما في روايته "الطاعون"، فليس هناك أي أثر لجزائري واحد في الصورة الغربية، التي رسمها لوهران. وعن هذه المدينة يقول في بداية الرواية: "إنها مدينة كغيرها من المدن الأخرى، وكل ما في الأمر أنها مركز ولاية فرنسية تقع في ساحل الجزائر". ونجد في كتابه "النفى والمكوت" قصة قصيرة عنوانها (الضيف)، ومن مشاهدتها معلم فرنسي كلفه رجال الدرك، بأن يقود أحد الجزائريين إلى السجن.

إن كامو ظل مبهورا بجمال الجزائر وحدها، ولم يبال بأهلها وسكانها، الأمر الذي يدفعنا إلى القول بأن لا مبالاة مازسو بطل الغريب، إنما هي لا مبالاة كامو نفسه في علاقته بالسكان الأهالي، ولعل سبب هذه اللامبالاة قصور كامو في تجاوز منظار "الأقدام السوداء"، كما هي الصورة التي رسمها عن البطل، إنما هي الصورة المثلى للإنسان المستعمر (يكسر الميم). والأجدر أن يسمي كامو



## دعا كامو دعوة غامضة إلى ثقافة

**البحر الأبيض المتوسط التي يتعايش في ظلها الفرنسي والإيطالي والأسباني والعربي والبربري والحدود الجغرافية في ذهنه هي الجزائر**

كامو، الذي يستخدم "البكر الجزائري"، بل والأشخاص من المغرب أيضا، لغرض إضافي كما يستخدم المخرج المسرحي رسوما، لتساعده على تجسيم فكرته، هو أن هذا العمل خال من كل مادة تساعد على تحديد علاقة الكاتب بالشعب الجزائري، الذي عاش بين ظلاله.

لقد دعا كامو دعوة غامضة إلى "ثقافة البحر الأبيض المتوسط"، التي يتعايش في ظلها الفرنسي والإيطالي والإسباني والعربي والبربري، ولكن الحدود الجغرافية التي كانت في ذهنه لهذه الثقافة هي الجزائر. لماذا تعايش هذه الفسيفساء والخليط من الأجناس في هذا "المخيم" الثقافي، على أساس من التقيم لا يعترف بها الجميع؟ لأن الجزائر فرنسية، وفرنسا في حاجة إلى صهر جميع هذه العناصر وإدماجها، بشكل أو بآخر، حتى لا يتعصب الإيطالي لإيطاليته والعربي لعرويته. ذلك هو التحليل الوحيد، الذي يبدو ممكنا لفكرة "ثقافة البحر الأبيض المتوسط".

وللسؤال عما إذا أطلع على شيء من الثقافة العربية، أو على الحضارة العربية القديمة والحديثة، أو حتى الفلكلور الجزائري الشعبي في حي بلكور أو وهران أو تيزاية أو بونة، يكون الجواب بالنفي. هذا إذا استثنينا إشارة عابرة وغامضة، وردت في أحد كتبه إلى الأفكار الشرقية. "وإذا نظرنا إلى عمل كامو من هذه الزاوية، فسنستعطر إلى أن نلاحظ أنه عمل أجنبي، وسائله طال به المقام في هذا البلد (الجزائر)، الذي لم يجد فيه إلا المادة الخام والجو المشوي لنقصه.

ومن الغريب أن كامو لم يحاول قط، أن يميز بين ثقافة المعمار وثقافة المستعمر. كما صنع فرائز قانون، الذي يضع حدا فاصلا بين بين ثقافة الفئة

روايته هذه "فرنسي من الجزائر" بدلا من الغريب، وذلك كونها تعبيرا صريحا لواقع تاريخي بذاته، وأن قتل الجزائري في غضون الرواية من قبل بطل القصة، تعبير عن العدوانية الساكنة في قلب كل فرنسي من فرنسي الجزائر.

وهما يكن الأمر، فإنه من الممكن القول بأن الإنسان الجزائري غائب في أدب كامو، لأنه يظهر فيه بدون اسم وبدون وجه، إنه يعيش على الهامش، وهذا يدل على استئصال واقع استعماري، يتمثل في ملفان أقلية أجنبية على أغلبية السكان الأصليين.

والجزائر التي يحلو لكامو أن يقول عنها إنها علمته شقاء الإنسان وكل أضواء العالم، يبدو أنها لم تعلمه شقاء الإنسان الجزائري. اللهم إلا إذا كان كامو لا يعتبر الجزائري إنسانا على غرار كل الناس. ومعنى هذا كله أن كامو يوقف حبه على الجزائر كطبيعة خلابة وشمس ساطعة على الدوام، ثم يجرد الجزائر من محتواها الإنساني، ويضرب صفحا عن سكانها الأصليين والشعرين.

إن غياب العنصر البشري الجزائري في مؤلفات كامو غياب مبيت في نظرها، ذلك أن وجود العنصر البشري ووجود يزعم راحة "الأقدام السوداء"، وهو أمر نشتمه من خلال مطالعنا لإبداع كامو؛ ففي قصة قصيرة عنوانها "المرأة الخائنة"، يفتاض بطل القصة، وهو فرنسي من الجزائر، لشيء إلا لأن أحد "العرب" قد مر عليه دون أن يلتفت إليه، فيقول: إنهم يعتقدون أن كل شيء مباح الآن.

وفي مؤلفه "أعراس"، يقول كامو واصفا منظرا من مناظر البحر في الجزائر، منتقدا الجزائريين الموجودين هناك: "هؤلاء المتوحشون المتصددون على الشاطئ". ودائما في أعراس يرى كامو بأن الجزائريين لا يقيمون وزنا للفكر، فهم في نظره أناس يمزجهم الذكاء.

**مواقف كامو من الكفاح الوطني، والثورة الجزائرية الكبرى**

عندما أصبح كامو كاتباً جزائرياً مشهوراً، بجدر بنا أن نلقي نظرة على علاقة هذا الكاتب، الذي عاش بيننا وأحب بلادنا، ولكته مع ذلك كان غريبا عنا، والشيء الذي يصدم قارئ عمل

الأولى وثقافة الفئة الثانية، بل وتصورهما أيضا لمفهوم الثقافة. فقط ظل يشير إلى أن ضمائر المستعمرين اليساريين أكثر حساسية من المستعمرين العاديين، لمناظر البؤس والشقاء والظلم والتعسف، ومن ثم فإن راحة بالهم وطمأنينتهم النفسية تتلطف منهم، أن يرفعوا عقيرتهم بالمطالبة "بإصلاح الأوضاع".

وكانت المهمة التي عهدت إلى كامو كعضو في الحزب الشيوعي الفرنسي، هي أن يعمل في نشر الدعوة بين العرب، الذين كرس نفسه لتضيقهم. وعندما اقتضت أسباب تكتيكية، بعد ذلك بأشهر قليلة، أن يغير الحزب سياسته تجاه العرب، أصيب كامو بصدمة عميقة.

تغيرت سياسة الحزب غير أن كامو لم يتزحزح عن إخلاصه للجزائريين العرب الفقراء، الذين يعتبر نفسه واحدا منهم. وقد أرسل في جوان ١٩٣٩، كعضو في من أسرة تحرير الجريدة اليسارية "الجزائر الجمهورية"، ليكتب تحقيقا عن أحوال "القبائل" في الجبال الواقعة جنوبي الجزائر. أن كان كان جريئا وجسورا كما في سرده لواقع الفقر في منطقة القبائل الكبرى، فلقد كتب تحقيقه بأسلوب صريح لا يعرف اللين، ولقد فعل ذلك دون أن يعبا بما يمكن أن يجلب له ذلك التحقيق من مضايقات. ولعل من نافذة القول التأكيد أن هذا التحقيق، قد جر عليه ما كان متوقعا وهو النفي، فلقد نفي إلى ذلك إلى باريس، من لندن الجملطات الحاكمة تحت تأثير غلاة الاستعمار. (١٥)

كما كتب بضع مقالات حول موضوعات، كوصفه المؤثر لإحدى سفن السفن الجزائرية النازية إلى غويانا الفرنسية. كل ذلك يوحي ببعض الشيء بحساسيته المفرطة لآلام الإنسانية في شتى أشكالها، أما تحقيقه عن القبائل فقد كشف عن مدى عدم الحساسية وقوتها.

وكانت النتيجة المباشرة غير المتوقعة لفترته الشيوعية القصيرة، هي اكتشاف عشق آخر في حياته، لا يقل عن عشقه للجزائر قوة أو بقاء. ففي

الأمل. وهكذا أصبحت تلك الجدران تخفق أنفاس شعب بأسره، شعب ليس له من يدافع عن حقه، ولا زعيم أو ملك يتكلم باسمه .

ومع ذلك، فإن كامو ينظره الثاقب يدرك تمام الإدراك سبب لجوء الشعب الجزائري إلى العنف الثوري، لكنه لا يعتبر ثورة الجزائر ثورة بالفعل، بل يخالفها تمردا وعيلا إرهابيا لا إنسانيا، يقوم به شرذمة من الناس، يعدمهم كامو بمثابة قطاع الطرق، غير أن الأيام سرعان ما أكدت له عكس ذلك.

وهكذا أدرك كامو لماذا حمل الجزائريون السلاح، على أنه اعتبر حمل السلاح مجرد تمرد، في حين أنه كان ثورة. وعندما ذهب إلى الجزائر، بعد مضي بضعة أشهر، لإلقاء محاضرة في " نادي الترقى "، لم يجد من حل للمشكلة سوى المطالبة بضممان " هدنة للمدنيين "، فما أبعده هذا النداء من الحقائق المريرة التي كان يعيشها البلاد. على أن الجزائريين من سكان العاصمة أكرموا وفادته وأحاطوه بمظاهر الحفاوة.

وفي ما بعد، في جانفي ١٩٥٦، اقترح كامو في مدينة الجزائر نفسه، على جماعة من العرب والفرنسيين، إجراءات تستهدف تقليص الأخطار، التي يتعرض لها السكان المدنيون، وقد وقعوا بين حجري ربحي قوى الثورة وقوى مناوليها. غير أن اعتدالها لم يكن ليرضي إلا القليلة الضئيلة، ولشد ما دهش كامو وحزن حين رأى جمهورا مغضبا يصرخ في وجهه ويفصمه، جمهورا من الجزائريين الذين كان يشعر فيها مضى أنه يفهمهم غاية الفهم.

وتعرض كامو للمرة الأخيرة للقضية الجزائرية في " الوقائع رقم ٣ " التي صدرت في جوان ١٩٥٨، وكان الجزائريون لم يفقدوا الأمل تماما في تأييد كامو للثورة الجزائرية، رغم أنه امتنع عن استتكار أعمال التعذيب، على غرار ما فعلته نخبة من المثقفين الفرنسيين، فإن كامو لم يجد من حل للقضية سوى، أن يقترح إقامة نظام للحكم في الجزائر " يصمم بين حسنات وسياسات الإصلاح، وحسنات النظام الفيدرالي (١٨) .

حقيقة أن أغلبية المثقفين اليساريين التزموا الصمت، تجاه موقف كامو من الثورة الجزائرية، بيد أن موقف كامو تجاه

خصصها كامو عام ١٩٤٥ للوضع في بلده (الجزائر). وهي مقالات وأردت تقيّن عن اطلاع واسع، كتبها رجل عميق القلق بشأن مستقبل بلد يدهو وطنا له. وهي تقترح حولا معتدلة، عملية، مباشرة، إدارية واقتصادية وسياسية، تصصف بالليبرالية وعدم الدرامية ربما لو نفذت في وقتها لساعدت كثيرا في تحقيق حل للقضية الجزائرية.

غير أن كامو يبدو أنه أخذ ينحرف عن مواقفه السابقة الحاسمة، تلك المواقف التي اشتهر بها في ظروف غير هذه الظروف، عندما كان يكتب لجريدة (الجزائر الجمهورية). وعندما أصدرت حركة " أصحاب البيان " برنامجها السياسي، قدم كامو عرضا عن ذلك البرنامج، وعبر عن تأييده لبعض النقاط الواردة فيه وختم عرضه مخاطبا مواطنيه الفرنسيين بهذه العبارات: " يجب أن يقر في أذهاننا جميعها بأن المصالح الفرنسية في إفريقيا الشمالية، لا يمكن صيانتها إلا بتحقيق العدالة " . وبذلك أدلى بشهادته كتابيا في محاكمة المتهمين المنتمين إلى " الحركة من أجل انتصار الحريات الديمقراطية .

وفي غضون الفترة ١٩٥٢ ١٩٥٤، كتب كامو عددا من القصص جمعت في سفر واحد، صدرت تحت عنوان " الغنى والموت "، أربع منها تجري حوادثها في الجزائر، تشير في عمومها إلى جوانب التخلف عند الجزائريين، التي لا تسمع لهم بالتطور، فالشغل عندهم حرام، مثل لحم الخنزير حسب تمبيره - (١٧)

فهمذ انطلق الإرهاسات الأولى لثورة التحرير، والتي كانت تؤذن بان الأزمة قد بلغت أشدها، ولم يعد ثمة مجال للعوار، ينبري كامو ليقول، بكثير من التأؤل، إن الأمر لا يستدعي التحويل والياس. ويحث في الآن نفسه الجانبين المتحاربين، على أن يلتزما ببيدأ عدم إيذاء المدنيين مهما كانت الظروف.

وفي منتصف عام ١٩٥٥ رجع إلى ميدان الصحافة، ورحبت جريدة " ليكمبريس " بئنتاجه، بينما كانت الثورة الجزائرية في بداية أمرها، كتب مقالة بعنوان " الإرهاب والقمع " جاء فيه: " إن الإرهاب، سواء كان في الجزائر أو في غيرها من البلدان، يمكن أن يعطل بفقدان

تلك المرحلة كان الحزب الشيوعي يؤكد على النشاط الثقافي، ويحدد التعاون الوثيق بين المثقفين والطبقة العاملة، وإذا عدد من المراكز الثقافية، والمسارح التجريبية، والجمعيات أو النوادي الطلابية للسينما، تنشأ في أماكن كثيرة بين عشية وضحاها، وفي عام ١٩٢٥ تم تأسيس " مسرح العمال " في الجزائر بمبادرة من كامو.

كان كامو في القلب من كل هذا؛ ممثلا، ومقتبسا، ومخرجا، " عاشقا للمسرح "، مستغرقا في كل نواحي المفامرة. وما اكتسبه من خبرة أفاد منه عندما، جمل لحوالي سنة واحدة، يمثل في فرقة رايدو الجزائر، التي كانت تمثل في القصر والندى المصغفرة المحيطة بالجزائر. (١٦)

كان كامو عقب تحرير فرنسا من الاحتلال الألماني، يتوقع قيام اضطرابات في المستعمرات الفرنسية، ويصفية خاصة في الجزائر، ويرى أن من الضروري أن تحافظ فرنسا على إمبراطوريتها. كما يجب على الحكومة أن تفقد الجزائريين أو تقضي على مقاومتهم مقدما.

وعقب حوادث خراططة وقالة وسطيف في سنة ١٩٤٥، كتب كامو سلسلة من المقالات في صحيفة " كوما "، أبدى فيها كثيرا من الحذر والبراعة الصحفية، حيث لم يذهب إلى أبعد من القول: " بأن المرب لم يعودوا يرغبون في أن يكون مواطنين فرنسيين "، قبلهجة لا يعترها الفتور ولا تخونها الصراحة، كتب كامو مقالا صحفيا يشجب فيه السياسة الاستعمارية، التي لم تعد تقيم وزنا للاعتبارات الإنسانية، وتستبج ما يبابه نزوعه الإنساني.

هكذا كان داب كامو في تلك الفترة من نقده للسياسة الاستعمارية في الجزائر، فعلاوة على كونه ظل ينقد مظاهر الاستعمار، فإنه لم يتردد أيضا في نقده فرنسا، التي لم تف بوعودها إزاء الجزائريين، خاصة فيما يتصل بضمان الحقوق، التي تضمنت بها الفرنسيون.

وجهة النظر هذه واضحة ومفصصة في سلسلة من المقالات، التي

- الجزائر ٢٠٠٤، ص: ١٤٦
- ٦- الأخضر الزاوي: صورة مدينة الجزائر في الرواية الجزائرية وعند البير كامو، منشورات جامعة باقة، الجزائر ١٩٩٨، ص: ١٢١
- ٧- البير كامو: الغرب، ترجمة عائدة مطرجي دريس، دار الآداب بيروت، ط ١٩٨٢، ص: ٣٨
- ٨- البير كامو: الإنسان المتعدد، ترجمة نهاد رضا، منشورات عويدات بيروت، ط ١٩٨٠، ص: ٦٠
- ٩- عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، دار الثقافة بيروت، ط ١٩٧٣، ص: ٢١٤
- ١٠- Ca- Lebesque (Morvan) mus par lui même, Paris, Seuil, coll, criv ains de toujours, 1967. p. 38
- ١١- جرمن بري: البير كامو، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مرجع سابق، ص: ٢٨
- ١٢- جورج جوايو: كامو والثورة الجزائرية، ترجمة أبو القاسم سعد الله، مجلة الثقافة، الجزائر، عدد ٥، نوفمبر ١٩٧١، ص: ٨٧
- ١٣- جرمن بري: البير كامو، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مرجع سابق، ص: ١٢٣، ١٢٢
- ١٤- سعد علي: حول الكاموية، مجلة الآداب، بيروت، عدد ١٢، ديسمبر ١٩٦٥، ص: ٦٥
- ١٥- محمد يحياتن: مفهوم التمرد عند البير كامو، وموقفه من ثورة الجزائر التحريرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ١٩٨٤، ص: ٩٤
- ١٦- جرمن بري: البير كامو، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مرجع سابق، ص: ٤٤
- ١٧- أسماصيل العربي: نماذج من روائع الأدب العالمي، الجزء الثاني، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ١٩٨٦، ص: ٤١، ٤٠
- ١٨- أحمد طالب الإبراهيمي: من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية، مرجع سابق، ص: ٢٤١
- ١٩- عبد المجيد صمراني: النضبة الفرنسية والثورة الجزائرية، مطبعة دار الشهاب باقة، الجزائر ١٩٩٥، ص: ٧٩، ٧٨

نقد كامو لظاهرة العنف في الثورة الجزائرية نقد لا يأخذ بعين الاعتبار الإطار التاريخي لها، فالعنف ليس عملا معزولا، فهو كثيرا ما يكون رد فعل لأوضاع قاسية، تتسم هي الأخرى بسمعة العنف. وهذا يحملنا على القول بأن كامو لا يقيم للمقاومة وللثورة وزنا، إلا إذا كان أمرها حكرا على فرنسا، أما سائر الأوطان الأخرى، فلا تدخل في نطاق اهتمامه. ويبقى كامو يفكر بمنطق الأقدام السوداء، الذين لا يقفون على تصور الجزائر إلا فرنسية، فكأنهم لم يدعج بجراته التي تمهدناها في مدامها الأقصى في مواقفه السياسية، التي وقفها قبل اندلاع ثورة التحرير.

ثم ملاحظة يجب الإشارة إليها، وهي أن الثورة الجزائرية في نظر كامو، لا تدعو أن تكون عملا إرهابيا يقدم عليه أناس ضد "المدنيين الفرنسيين الأبرياء". وعلى ضوء هذه النظرة، يمكن القول بأن هم كامو كله، إنما يقتصر على عدم إيذاء الجالية الأوروبية فحسب، وربما تضليله لأهله على العدالة، إلا دلالة على مدى خوفه على هذه الجالية التي ينتمي إليها. وهذا السلوك إذن، إنما هو سلوك فرنسي من الجزائر "نصائح للفرقة أكثر من أمثاله للتفكير".

#### المصادر والمراجع والهوامش

- ١- محمد عبد القادر: البير كامو بأعين كريستان شولي عاشور، يومية الخبر، الجزائر، ٥ جوان ٢٠٠٤، ص: ١٩
- ٢- أحمد طالب الإبراهيمي: من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية، ترجمة حفي بن عيسى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر ١٩٧٢، ص: ٣٣١، ٣٣٠
- ٣- جرمن بري: البير كامو، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط ١٩٨١، ص: ٢٢، ٢١
- ٤- حفناوي بلي: في الذكرى الثلاثين لرحيل ابن النزعان "البير كامو"، أسبوعية العقاب، تصدر من عنابة، الجزائر، أبريل ١٩٩٠، ص: ١٢، ١٣
- ٥- حفناوي بلي: أثر الأدب الأمريكي في الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران،

نضال الشعب الجزائري كان سليبا، حيث أنه رفض رفضا باتا الاعتراف بتاريخ وشريعة وأصالة الشعب الجزائري، إذ لا يتصور بأن جبهة التحرير الوطني مستقود الجزائر في يوم ما، ويعود المعمرون والأوروبيون من مواطني الدرجة في الجزائر، ويخصمون لأوامر قيادة جبهة التحرير الوطني، على الرغم من أن الطلبة الجزائريين في كل من فرنسا والسويد، في حفل تسليمه جائزة نوبل للأدب عام ١٩٥٧ عن عمر يناهز ٤٣ سنة، حاولوا أن يقنعوا كامو بأهداف جبهة التحرير الوطني، المتمثلة في الحرية والاستقلال للشعب الجزائري، والضمانات التي ستمنح للأوروبيين عامة، فقد رفض كامو هذا الاقتراح وقاطع المناقشة مع الطلبة. (١٩)

.. تلك هي المثل الابدولوجية والمواقف الفلسفية، التي يفهمها الكتاب الفرنسيون، والذين اعتبروا أنفسهم كتابا جزائريين مثل البير كامو، ولكنهم يميزون كل البعد عن التعبير عن حقيقة الأمة الجزائرية، وواقع حياة الشعب الجزائري، فنظر أغلبهم ومنهم "كامو" إلى وطنه الثاني نظرة سحرية أكثر منها واقعية، فهو الذي يصف "الجزائر" هكذا: إن الجزائر هي وطني الحقيقي، وإنه بإمكانني أن أعترف في أي مكان من العالم على أبنائها، وعلى إخوتي بمجرد ضحكة ودية، طالما كانت تعتريني أمامهم، لم أتنكر ليليل المحفوفة بالضياء حيث ولدت.. وعن عنابة يأتي بهذا الوصف: وقفة على البحر، وتأملات وقرارات غزيرة وحياة صعبة، وليال جميلة تحت سماء عنابة الصافية، ويجوز مقابرها التي تمنح شهية للموت.

وبعد، فإن البير كامو لم يكن غريبا عن الجزائر فقط، بل هو كذلك غريب عن منطق "الثورة"، ولا سيما عندما يطبقه على الجزائر والجزائريين. ولا سيما أن كامو ظل يمارض جبرا كل الشورات التي عرفها التاريخ، بحجة أن الثورة أيا كانت، هي عبارة عن تطبيق غير سليم لمفاهيم التمرد الحقيقي، والتي تتمثل أساسا في الإحجام عن استعمال العنف، باسم احترام الحدود.

ولهذا أيضا، نجد كامو لا يفتأ يشجب العنف الذي اتسمت به الثورة الجزائرية، وأعمال الفدائيين، غير عابئ بالظروف التي أجبرتهم على توخي سبيل العنف. إن

# «الدرجات» لجميلة عمارة: جمال الرعب - جنون الشهوة

مصطفى الكيلاني - تونس



هوس الرغبة

المشهد السريدي في «الدرجات» لجميلة عمارة (١) واحد وإن تعددت النصوص لأن الحال مفردة، هستيرية في كل المواقف، تلود بالكتابة، ولا ملاذ لها سوى الكتابة التي هي أقرب المواقف إلى اليوح بالمخبطا الذين منه بالتورية، فالأنثى مهووسة بالرغبة، والرغبة تصطبغ بالاستحالة، كما تضحي الاستحالة إمكاناً للحدوث لحظة تسفر البهمة عن معنى ما بما يولده فعل الكتابة من استيهامات حافة بالآخر -

الذكر.

الأنثى تبدو على لسان الراوي مستتيرة تماماً رغم إعلان هدوئها بدءاً (٢)، تقالب صيغها المائل فيها، ذلك «الذكر اللعين» الذي كلما همت بالانفصال الكامل عنه اخضراراً للراحة تسلك إلى خلوتها ليقتض مضجعها ويستنزف أصابعها بسادية عجيبة سرعان ما ولدت فيها رغبة الانتقام.

وإذا المروي في قصة «هدوء» فعل توالد صوب الداخل بما يشبه تامل الدوائر عند الفاء حصاة في غدير، كان تضيق الدوائر وتعمق في حركة معاكسة، يضرب خاص من الإبطان يحول الهلوسة إلى رؤية وهمية، فيلج الطيف الذكرى على الظهور ليلا في فراش الأنثى يتجدد سافر كي يضر فيها حريق الشهوة ويريك كيانها.

القتل الاستيهامي، أقصى حالات الرغبة

إن القتل الاستيهامي هو أقصى حالات الرغبة الكاتبة والموصوفة (٣) بازوداج حال عجيبة لا تشارك بين الحب والكراهية، وبين اللذة والتسرف، وبين الحسرة الجامحة والتندم، إذ تستعز الذات الساردة ضمن «رمل متحركة» (٤) في تقلب حالتها المستهيرة لشيبة بالجذوة الحارقة القابعة وراء وجه يصنع الهدوء ويُسخر الكثير من القهر والغضب والنعمة ورغبة الانتقام وتعاظم هاجس القتل، وإذا «رمل متحركة» لحظة تضيق في الخارج لتستع كسابقتها بالانفتاح صوب الداخل نتيجة الارتباك الحاصل من التباس الحال المسكونة بالرغبة ونقيضها، وبالحب والكراهية، أو حب الآخر ضد النقيض

يحدث ليكشف عن نقيض الحال، ذلك الحب الأنثوي الدفين في سيق الأعوام البعيدة الماضية.

رغبة القتل هي وليدة وضع الانحياص إن رغبة القتل هي، لا شك، وليدة وضع انحصار الذات الراوية والمروية نتيجة انقطاع التواصل (٦).

ولئن تحقق فعل القتل استيهاماً في «هدوء» فقد تعذر حدوثه واقعاً سردياً نتيجة العاصفة التي هبت داخل النفس وعتمت المشهد ليتقوض بذلك هدوء النفس الكاذب وخدعة تقاطع العالم (٧). فلم يبق من سبيل صحراء الوجود (رمل متحركة) عدا الكتابة التي بها يمكن ممارسة القتل المجازي إقناء للحظة وتصعيداً للحال وإرجاء إعادة القتل بعد ثبوت أن الآخر - الذكر لا يزال على قيد الحياة في صميم كينونة الأنثى الراوية.

ولأن الرغبة سجيبة الحظر فقد استعملت إرادة القتل وجهاً آخر للرغبة، كأن تخفت حيناً لتعالي أوارها أحياناً، وتضمي هي الأخرى رصماً منجباً لعديد الاستيهامات بوسواس ورؤى وهمية مضاعفة لمبدأ الأنوثة مجددا الضائع وكرامتها المستباحة، فتفتقر «بقتلاها» من الرجال (٨).

خلفية رغبة قتل الآخر

إن «الاشتواء» هو أصل المعضلة، إذ ينعكس تقريباً، دليل جرح عميق يمتد حضوره من اللحم (الجسد) إلى اقاصي الروح كي ينزف حيا جنونيا يضطرم بنار الشهوة ويقلب بكتيمان لايت للنظر سطوة «القضيبي» بصلابة «القلم» ورخاوة الرغبة معاً، يوعي تراجيدي حد يصل بين الأنوثة والذكورة، حتى لكأنه الرجوع إلى الأصل المشترك حيث لكأنه - الأنثى مسكونة «بالأنث» أو الهو - الذكر بازوداج في الماهية دون نفي نواة الأنوثة الجاذبة، أساس الاختلاف ومرجع الذات.

إلا أن هذا الأزواج لا يخضع لنظام وثيرة واحدة. فكلما تعاظم دق الأنوثة في الذات البراوية والمروية كان الحب والندم وظلال الأسومة الزاخرة حياة. وكلما امتد دق الذكورة تعالي في الذات

كإقدام الأنثى على قتل حبيبها - الرمز (٥)، أو قتل الأم لطفلها خوفاً عليه من عذاب أشد.

فالقتل، بهذا المدلول البدئي التقريبي، فعل متعدد الدواعي والوظائف والأبعاد الدلالية، ذلك ما يقضي السؤال: هل هو قتل جنوني يفارق بين الفعل والقصد، لأنه يُنشئ قصديته أثناء الفعل بالقتل ذاته وبالأثر الحمايت الناتج عن ذلك في النفس، إذ هو اختراق للمادة وكسر للمعنى المتداول، وسعي إلى إثبات الوجود المختلف تقرداً وتمرداً على قيم مجتمع العشرة. غير أن تأجيله ينفي قصده الواحد فيُضحي بمجمع قوى نفسية مختلفة تتغالب ضمنها إرادة الانطواء حد المازوشية وإرادة الانفتاح على الآخر بسادية غريبة يملأ أوارها حيناً لينخفض أحياناً، لذلك تسفر الكراهية عن حب، كما يتعاظم الحب كي يقلب في الأقاء إلى قوة تنزع إلى تدمير الواقع، فتصطبغ بنقيض الرغبة مراراً وتكراراً. وإذا القتل، بهذا المنظور، استيهام آخر يولده وسواس قديم متقام، كلما قارب الفعل ارتد على ذاته ليتدخل بذلك الواقع والوهم، الرغبة ونقيضها. فيتشكل الآخر في عميق الذات بمتعدد الصور، فسحاً وإعادة إنشاء بل يتنامى استيهام القتل ويتفاقم الشعور العدوانى صوب الآخر لينقطع الفعل في الإثناء أو

## كل السبل مغلقة في عالم القاصّة إلا الحلم الذي ينجو في خُصّاتمة القصص من الكابوس إلى نقيضه الممكن

في تاريخ الذات أعسّق الأثر، لأنه الاستمرار في طريق الفاجعة بوعي كارثي أشد وأنكى.

**الوجه الآخر الخلفية وغبية الانقطاع، عشق قديم وأثار دامية**

فُتِحت موت الأب في النفس فرأغاً هائلاً، لا يمكن للأخر - للأخوين مثلاً، ويتعاطف شعور الغربة والانزعاج بانصاع رقعة الفراغ كهصنوق البريد(١٧) الذي جمّد عذاب الذات وتفاقم فاجعة الموت الأب وسفر الأخ والالتجاء إلى السفر نحو الداخل لمحاولة ملء بعض من الفراغ بالصورة عند الرسم(١٨)، كان تسمى الذات الصاردة إلى تجسيد صورة هذا الآخر - الذكر بالخطوط والألوان. إلا أن هذا الرسم يظلّ منقوصاً

بإستحالة تجسيد الإبتسامة، كفض الروح في ملهنة الجسد عند الخلق(١٩)، وما لا تقدر عليه «الهد» والذاكرة والحدس، بحكم رتابة الاستعادة والتكرار، بعصي إمكاناً للحدوث «بالصدفة» خارج سجن اللحظة - الوضعية(٢٠).

إلى الآخر - الذكر، بهذا المنظور، إشكال يزداد انفلاقاً في معتاد التداول وانفتاحاً صوب الداخل بعلامية المفوّه السردية كلياً أوغنا في استعادة ذكريات طفولة الذات الساردة، فيكتشف بعض من سمات العشق القديم عوداً إلى طفولة الذات في «الدرجات»(٢١) الذي هو بعض من عشق المكان(٢٢)، بل إن المكان يضيحي هو الآخر عذواناً في عالم الذات الساردة، بتقادمه بدءاً وميادينه البرادة القاتلة وشيخوخته، التي لا تعني شيئاً سوى إعلان موت الكائن المؤجل، برمزية الواقع المفترض أو الحدوث المختل(٢٣).

### الانهيار، أقصى حالات التوتر

إن موت الأب في مسالف الأعوام وغياب الأخ وتعاطف كارثة الانقطاع عن الآخر - الذكر نتيجة وفاء سرية غير مغلقة في عالم جميلة عمارة السردية

صوت الغضب والتمرد ليهتز عالمها وتريد سماؤها وتعالى حال الجنون مغلقة حق الألفية في الانقطاع بتصفية الحساب(٩) دون الاقتصاد على رجل واحد، إذ تبدو المرأة هنا سيدة الموقف والمسؤولة الأولى على مملكة الأثني قاطبة، ومن حقها أن تنصّر لذاتها ولكن النساء المقموعات في العالم من غير استثناء(١٠).

وكان حال الرواية شبيهة بوسواس الذهان (البارانويا) في وضع بدائي، كان تغلب الحاجة إلى الآخر (الحب) إلى غضب فتنة فانتقام ليهتز المشهد السريدي بالارتداد على الذات ونشدان الموت بدلالة فشل الذات، الانتحار تعديداً(١١).

**رغبة إفناء الآخر، فرصة سائحة لكتابة الاعتراقات**

فلماذا إذن، هذا الحب الأثوي الجارف الذي يشارف الجنون؟ ولماذا هذا الجنون المكون بمسديد استيهامات القتل لتصفية الآخر - الذكر أو تصفية الذات حينما يتفاقم فيها شعور الندم ويتعاطف حب «الأنت» أو الدهو الذكري المائل فيها؟

فيستدعي الخوض في هذه المسألة قسرة الدوافع النفسية، إذ ليس من حق القراءة المجازفة في الإجابة، لولا صورة عتيقة(١٢) تضي بعض الأسرار الخاصة بالذات الرواية والمروية(١٣)، ليتأكد بذلك تواصل القصص وتداعي الحدود الدلالية الفاصلة بينها، كان تبدو صولاً لنص واحد مشترك، لمعه الرواية تتبع نهج اللحظات في تماكبها حيناً وارتدادها أحياناً في الزمن بحركة دورانية تندفع بقوة من ملة من السطح إلى القاع الجوف، ومنه إلى أبعد القيعان.

كذا تتقاي دلالة الجرح عن فاجعة القطار(١٤) ومجرى الأشهاد «بامتواء» أنوة الذات عند النضج إلى عسقة الأب(١٥) لتتقابل عن هذا الحدث - الاعتراف صديد الأسئلة، فهل يتهاوى الحب البدائي بضرية واحدة ليتقوّض أهم ركن لانثوة عند اختفاء المشوق الأول كي يترك فراغاً هائلاً في الروح وينشأ في الأثناء ذلك الاستيهام الأكبر: الرجل الملائم للروح الذي لم يسكن القبر رغم موته في واقع الوجود(١٦).

إن موت الأب، هنا، أشبه ما يكون بتكرار فاجعة القطار، بدلالة الانفصال عن المشرية أو انقطاع الرضاع، إذ لهذا الحدث

تقضي حتماً إلى حال من الانهيار بأعراض جسدية، كتشنجات الممد(٢٤) وارتعاشات سائخة ليهتز من الأطراف لتنتهي عند الرأس تماماً(٢٥) وسجن «للمؤسسة» مغلقة في مستشفى الأمراض النفسية والعقلية حيث الممرض العجوز السمين(٢٦) والباب المغلق والنافذة المشرعة، و«خيوط الشمس» و«الطفان الفلبان»(٢٧)، والذب الزرق(«الغلبة») والانتحار، ذلك الحدث المتكرر: «كان قد عُثر على جثة تدود لامرأة نجيعة داخل خزانة معدنية تحضن دماً أرق كبيراً»(٢٨).

فكل السبل مغلقة في عالم جميلة عمارة القصص إلا الحلم الذي ينجو في خاتمة القصص - الرواية من الكابوس إلى نقيضه الممكن حيث المكان يتسع خارج حدود البيت والأسرة والوضعية(٢٩) ويتشرب الأخر من صفة «الجحيم»، حسب المصطلح السارتري، إلى «ما قبل الخير والشر»، بالمفهوم القريب من المعنى النيتشي، وكان فاجعة الانقطاع عن الآخر تقضي البحث عن سبيل آخر نحو معرفة الحياة باختبار وعي الكارثة ويلوغ المساة حدّها الأقصى الذي هو بمثابة التسوية بين الحياة والموت بالاندفاع القسري نحو الحلم الفردي والحلم الواصل بين الذات والآخر.

**لا سبيل إلى الخلاص، إذن، عدا الحلم والآخر والكتابة**

إن الآخر والكاتب هو بمثابة الرحم الذي أخصب الذات، شأن الفردية لا تعني شيئاً خارج الجماعة، وهو الرمز الذي به يكون الفرد فرداً مختلفاً عن الآخر - الآخرين وجزءاً من هذا الكيان الجماعي(٣٠)، كذا تبحث الذات - الأثني لها عن سبيل آخر يختلف عن وساوسها وهواجسها واستيهاماتها ليتنصر الحلم - الرمز على الذائرة ويدل في خاتمة الكتاب على مياد جدي(٣١). ولئن اقترن وجود الذاكرة بالفاجمة والانتحار فإن الحلم الذي به يمكن للحرية أن تنصّر على القهر وللبإمكان على الاستعالة والتعب على الشار من الآخر - الذكر، وإرادة الحياة على الموت، والمستقبل والأمل على الماضي.

وكما تضعف الذات الرواية والمروية لتعيد حالات انقصام وتشقى بوعي الكارثة والموت، كالثدي يتكرر مسوراً لانقطاع، تندفع من الداخل بإرادة الحياة، الوجه الآخر المبدع للرغبة، كالذي يتشكل نصاً سردياً ويتعمق بتجربة الكتابة ذاتها.

فالحلم، بهذا الألق المتفتح، هو مرادف الكتابة، تقريباً، لأنه يستمد لفته ومجمل علاماته من أحد إمكاناتها المعنوية ويكتسب أبعادها الرمزية من توضع مؤلفاتها وحالاتها، إذ الحلم - الكتابة - رغبة متجددة وأماكن أخير للحياة وتشدان معرفتها وتحفيز للفردية على الاستمرار في البقاء وحالات الأمل. فإذا تعاملنا اليأس بالانقطاع عن الآخر وبانهدام أي معنى للذات كان الموت الحتمي الفاقد لأي معنى لأصافه بالهالك.

أما الكتابة فهي الإرادة التي بها توصف حاجة الانقطاع وتتشأ علاقة مفتوحة متجددة مع الذات ومع الآخر والعالم في الآن ذاته.

خاتمة القول: هل «الدرجات» مجموعة قصصية أم رواية أم مشروع رواية أم نص مختلف يبيت له نه هوية؟ كذا «الدرجات» مجموعة قصصية في ظاهرها التسمية الإجناسية، إلا أن القارئ المتأن سرعان ما يكشف تواصل المروي بين مختلف العناوين، كالفصول تتناغم في ما يشبه البنية الروائية المشتركة بمنظورات واحدة أيضاً، تصف لتوصف بكتابة الأبطال بنية التمرري، بفعل السرد والاعتبراف الذي هو القصد بدءاً ومرجعاً.

فيمكننا، بقراءة جامعة وأصلة بين مختلف القصص - الفصول، تمثل مسار المروي العام بدءاً برغبة الانتقام وتماثل الشهوة في ذات اللحظة وسروراً «بالهيجان» الناتج من تصادم الحالات وتضام الشهوة، وبالإبطان بين أقصى حالات التوتر حد الانكسار، وبالاسترجاع تستعيد به الذات المماردة بعضاً من تاريخ طفولتها حصرًا في بدايات الشهوة ومبناها الأولى عند تمثل الوجه الذكري البدائية التي بها تشكلت النواة البدئية لنصوة الذكر - الآخر، عوداً إلى الأب والأخ، وبالمسمى إلى تنصيب المطلق وتأسيس المجرى من غير الاقتدار على ترسيخه في واقع الرؤية لتتأكد في الأثناء الحساسة إلى الحلم دون الانقطاع عن الذائرة.

لقد حرصت جميلة عميرة في «الدرجات» على كتابة الرعب بدلالة الذاكرة استرجاعاً، وبمنظور الموت القديم استباقاً، إلا أن هذا الرعب أنشأ جماليته الخاصة بالكتابة التي هي محضس على البدايات والآخر والمجال أو الإمكان المفتوح على أقاصي الرغبة حد الجنون بالتذكر والاعتراف والرفض والتمرد والانتقام، وأينالاً في الحلم الذي يقطع

في الأثناء وأخيراً مع اعتبار الوضع، ويشير بمعرفة حادثة للمال ومشروع جديد للهوية يقتضي الاستمرار في الكتابة بدوافع ورؤى وأساليب مختلفة.

١- جميلة عميرة، «الدرجات»، الأردن: دار أزمنة، ط١، ٢٠٠٤.

٢- «هدهو»، عنوان القصة الأولى.

٣- «هكذا قلت وأنا أقتله فوق جبينه فيما كانت مديتي تفرس في خاصرته اليمنى العارية أمامي».

دخلت سريري، أدت وجهي للجهة الماكسة، تاركة للفجر الدامي أن يبرز بهدهو، السابق، ص١٥.

٤- القصة الثانية من المجموعة.

٥- ورد هذا المدلول في عديد النصوص السردية والسير القندية والحادثة، كان تشير على سبيل المثال إلى مال الحبيب في «الأحمر والأسود» للروائي الفرنسي ستاندار.

٦- فوجئت بانفلاق منافذ التواصل، ودهشت لتصاعد الموقف أمامي وتحوله ليأخذ لنفسه أشكالاً متوقعة: رأيته رجلاً لم يسبق لي أن عرفته من قبل؛ يهذر بكلمات لمست في الكلمات التي أدرك معانيها، «، السابق، ص٢٠.

٧- «لم أعد واثقة بأبها أمر. لقد انهار كل شيء أمامي»، السابق، ص٢٣.

٨- «كاتب بائس يطبع مباحبه دائماً رجل عجوز يستمني كثيراً بلا جدوى! آخر يريد مضاجعتي مرة واحدة كل نصف ساعة. توسلت إليه أن لا يتركني، إذ ما الذي سأفعله بالنصف الآخر من الساعة سوى مضاجعة شهوتي...» السابق، ص٢٧.

٩- القصة الثالثة في المجموعة.

١٠- «لقد نجحت في قتلهم للأبد. الأوغاد. هذا ما اعتقدته، لكنني لم أخلص من عيونهم، فهي تأتيني في أحلامي، وتفزوني في يقظتي. لم أستطع احتمالها، رغم قنيتي بنفسي،» السابق، ص٣١.

١١- انظر خاتمة «تصفية حساب» التي حوكت مجرى القصة من معاداة الآخر إلى استيهام نفي الوجود الذاتي بالانتحار.

١٢- القصة الرابعة من المجموعة.

١٣- الرؤية الخالية على «القصص»، هي «الرؤية المصاحبة»، هذا المصطلح هو النقيض في علم السرد، ومفاده اندماج السارد في الموصوف السرد، ذلك ما يقضي اقتراب النصوص السردية من كتابة الاعتراف.

١٤- المقولة البدائية.

١٥- «هل مات حقاً؟ أعني هل مات أبي حقاً؟ السابق، ص٢٥.

١٦- «كان وجه أبي يطغى بالبشر. عانقتي طويلاً. أذكر أن آخر ما قاله لي سفتقني هنا. لا أعرف حتى اليوم إن كان قد رجع إلى حقرفته، أم لا يزال سائراً في درية. لكنني أعترف أنني، ومنذ ذلك الحين، لم أعد لمنزلي قط،» السابق، ص٢٨.

١٧- «صندوق بريد»، القصة الخامسة من المجموعة.

١٨- انظر «تشكيل» القصة السادسة من المجموعة.

١٩- «إبتسامة أحاول أن أرسمها كل مرة، وأهشل دائماً، إبتسامة لن أراها ثانية. لأنها، كما أدرك الآن، لن تتكرر أبداً»، السابق، ص٥١.

٢٠- «وأذكر أنني حينما سقطت في يوم جاء أخيراً، عند الفجر تقريباً، كنت قد بدأت أنسى أحداث الليلة، ليست كلها، سوى أنني أضمت وسادتي فوق جدار المدة الذي تداخلت ليوثته بخطوط ألواني المتلاشكة فوق الملاة والسجدة وأطراف الناضجة المغلفة التي تحفظ في الداخل هذه الأوراق، فلا تتطاير،» السابق، ص٥٢.

انظر الإشارة إلى حدث افتراض البكارة: «تذكرت وقت أن فقدت بكارتي، وتكت حينها قد بكيت (...) كانت إبتسامة زهو ترسم فوق وجهه»، ص٥١.

٢١- القصة السابعة من المجموعة.

٢٢- انظر ذكريات السلم، «لا صوت الآن إلا صوت ذاكرتي»، ص٥٦.

٢٣- انظر «نباح الكلب»، ص٥٩.

٢٤- انظر «النافذة»، القصة الثامنة من المجموعة.

٢٥- السابق، ص٦٣-٦٤.

٢٦- السابق، ص٦٦.

٢٧- السابق، ص٦٧.

٢٨- السابق، ص٧٠.

٢٩- انظر «مناع بري»، القصة التاسعة والأخيرة من المجموعة.

٣٠- «رايتهم جميعاً، رايتهم وعرفتهم واحداً واحداً. ورايت كذلك وجهي على صفحة ماء النهر المتفرق يلتصق بعينين ملوئتين بفضاء سماء سابعة، ومشرعين بشمس لا تعرف المغيب، السابق، ص٧٢.

٣١- «لكني الآن امرأة أخرى، تحمل اسماً آخر، مع عائلة جديدة. أما ما أذكره وتبقى لي: تلك الرائحة العتيقة التي تشبه رائحة الشناعات البيري، إذ تجعل ذاكرتي تتدق، السابق، ص٧٧.

## من سيرة العاشق

ما يترامى لي من صور بكرٍ لم يطمئنها أحد  
قبلي...  
غامت أزمته... وتشظت أزمته  
وإذا بي أتسلق سلمها الواحد بعد الآخر  
حتى اجتزت الألوان جميعا فاختلطت  
ثم تلاشت.  
وإذا بي في وهم الألوان  
فقلت: لأنشئ ألوانا لا لون لها وأنتك معجزتي؟  
فتداعت كل الألوان تقول:  
- ألا حزننا من وهم الألوان! ...

♦ "أخبار المجنون"  
- "في مصحكتك قال، وعبَّ الكأس  
وظل يعب ويهذي؛  
كنت المجنون وكانت ليلي"  
كنت المفتون وكانت وليلي..  
حتى صرنا في أهواء الناس جميعا،  
صرنا موضوع حديثهم في المقهى  
والحانة والشارع والدكان  
وفي الأسواق اكتظت بالقرىء والمعتوهين

وفدوا لا تدري كيف ولا من أين؟  
نقلوا أخبار المجنون وليلاه إلى أن صار الكل مجانيين  
- قال النادل وهو ينوس من السكر،  
ويكس أرضية الحانة:  
حين انتبلج الصبح توارى،  
خلف بعض قصاصات من ورق  
مكتوب فيها لا أدري ماذا  
فرميت بها في تلك الليلة  
أو هذي لا أدري...  
ومضى يكس أرضية الحانة  
لا يدري من هو المفتون بليلى.

♦ دعوة  
أنا في انتظارك فاقبلي  
ولتتجلي  
هيات، لو تدرين. مائدتني؛  
نبذ هاجر مما تؤد الروح  
نقل ياذغ من كل ما تشهين؛  
فاكية وزيتون ولوز مالج،  
خس وقنّاء وجبن لذة...  
هيات أضرطه من الطرب الممتع  
تدمنين سماعها،  
هيات أنية الزهور لتسرحي فيها  
هيات. لو تدرين. بعض قصائدي كي تسمعيها...

♦ التباس  
قلت أوي إلى حانة هانا متعب  
ومضيت أفتش. متندا. في زوايا المدينة  
حتى تلفتني باب خمار  
خلته موصداً أو قديما،  
فلما دلفت وجدت شبهي  
ومائدة من شراب وتقل أعيت لنا  
- أو أنت.  
- بلى! إنني في انتظارك. اجلس  
وناولني. وظلنا نعب ولا نرتوي  
ونعب... نعب فلما أفتت  
وقد أدرك الليل آخره  
لم يكن فوق مائدتني غير كاسي  
ولم يك حولي سواي.

♦ هي انتظار التي لا تأتي  
كيف اهتديت أنا الغريب.  
إلى حماها ذات ليل حالك  
لم أدر أن الحانة البرصاء  
كانت ملتقى عشاقها  
يهذون إما أوغلا في الشرب  
باسم حبيبة لم يعرفوها...  
غير أن النادل المخمور فاجأني:  
- تفضل سيدي... أتريد مجلسك القديم  
أها هنا في الركن؟؟  
.....  
كان الشرب يجتري كل المعجزات:  
لسوف تعبر بعد حين من أمام الحانه... انتظروا  
وظل الشرب ينتظرون عاما بعد عام... بعد عام  
هرموا جميعا... شاب شعرهم وشبت  
ولم تمر لتبلغ الشرب السلام

♦ مسارة  
أو كُنا على موعد؟  
لست أذكر لكنتي صدفه شمتة  
في الطريق إلى فيادوني بالتحية  
مبتسما ثم عانقتني...  
قال لي: .....  
.....  
ثم أودعني سره ومضى  
خلت لما أخفى  
وسعد فيض من النور أني أنا البدء والمنتهى.

♦ مملكة أخرى للألوان  
دهمتي الألوان مساء  
وأنا أتأمل منجديا

## حوار

قال الموكَّل بالخواء؛  
مُنذُ الأزل  
أنهيت  
حرق مواجعي،  
وسيتحت في مزج الهواء  
ردُّ الأجل؛  
إني أخاف على الهواء  
من الصدأ  
وأخاف أن  
تُمنح السماء !!

## سادين الألم

هذا الحطام قنصتي  
قال المسافر في الألم  
راسي الدليل،  
وقبضتي؛

ريج  
تجاهر بالندم !

## عراء

مدَّ اللعاف من الدموع  
حتى تنام المقلتان  
كان النساء بلا شموع  
جرحاً يُضيء الشمعدان  
ما عاد يحلم بالرجوع ؛  
طفل  
جفنته الحلمات !!

## العاشق

صباحاً يفيق،  
يُسرح جرحه  
ويفتح باب الشرور الجميل  
مساءً يعود  
ليُلقى طيف الحبيبة خلفه

ويطعن

ضوء

اشتياق طويل !!

هَلِك

كوكب من قلق

شارد كالغزال

دمعه قد نفق

فدية للمعال

لهفتي من ورق

والمدى لا يزال

غصة في الفسق

جملة لا تقال !

حين

ما زال يُصنق

أن القدر أصابت

قبضته

ما زال على بعض الأشلاء

.....

.....

يطرق باب البحر

فيفتح....

.....

زمل الصخراء !!

مؤال

في اليوم السابق للزفة

كان يُحير

كل مرآتي الروح

وعند مرور الطعنة

قال:

الدمعة غابت يا سيدتي.

ضجكت

راحت تبني مخدعها

دون سؤال

في اليوم التالي

مر جناز،

مال إليه.

نام عميقاً،

ثم استيقظ

لخناً

كهن

في مؤال



# كافور يتعلم قراءة المتتيل

د. المولدي فرّج. تونس

قد تمس... سوت  
(٢) الناقد يرفع الأمر إلى من يهيمه  
الأمر  
كفرأش....  
يرميه النور على النار  
ينقر خد الورقات  
الشاعر يهرب من معنى الروح  
إلى...

ما أكثرهم... محقق  
ققضة الكلمات  
تقتض الروح  
و الشعر الصادق  
يصطنع المعنى  
من قديم المجروح  
يُخفي كاهور ضحكته الصقراء  
و يرمي ذاكرة الناس/ الأدباء  
.....الريح ستمسحها  
و يقيم مشائق المسنة  
.....الأرض ستمسحها  
يرمل بين الأوراق  
كلاباً تترصد خطو الشعراء  
ينام...  
و يلقي رأسه فوق وسادته الحمراء  
(المسود يعبون الألوان القزحية)  
كافور يعم في كفيه  
ماذا لو سمع القراء  
ما قيل عن القدم المشقوق  
أم سئل النحاس  
ماذا لو ضحك الناس ؟  
الشاعر كان يجيد الإنشاد  
و يعضغ سوء الكلمات  
لكن.. لمن الله التقاد .  
يتسلون بتقرية المعنى  
ويبرز الحقاد

...روح المعنى.... محضوفاً بالكلمات  
ترنح يوصله الزائر  
إذ ينفث القوم  
و ينفلق النمس  
تسري كرة الثلج  
و ينقاد الناقد للفوضى  
ما أعذب هذا المنفى !  
و بلا ماوى...  
يتلجلج قلب الناقد بين الألفاظ  
تضيق رؤاه  
مخموراً يئش في الانقاض  
ما أصعب أن يتحكم نص  
في أحجية القاضي  
كان يمي ذاك  
ذويان الروح  
على وضح اللثة الأولى  
كم كان سعيداً  
....أولاد الحيلة  
يمشون إلى التيه  
كم كان يحب الشاعر  
حين يرميه  
٢ - كافور يستيقظ منسجماً  
أيمويه الحراس و جنان القصر ؟  
يموت الأمراء ؟  
و لا يبقى في هذا العصر  
سوى الشعراء ؟

(١) قالها الشاعر... و مضى  
تشب... ست...  
كانك إن قُتت سوف تموت  
و حكّم أظافر رجلك في التعليل  
في خشب النعش  
في المساء، في النار  
في العنكبوت  
تصمّر  
ففي الأرض قد تغدع السائرين على  
عجل  
و تمهل...  
كما شجر يابس  
أو كما جبل الصخر عارٍ  
تشبث...  
بأسنانك العشر في الريح  
في ريشة  
في هلال المآذن  
في صليب المسيح  
و كن هادئاً كرضيع  
بهباب الشمس ثانية  
فوق كف جريح  
تستلج  
كأسئلة اللجاب  
لن...  
من أي نسل تجيء ؟  
أنجبتك الفواجع  
أو أسقطتك الإشاعة في العرش  
و الدهر يمشي...  
و يسخر ممن تجبر  
و الريح قد تنتشي  
بمن كان صلباً... تكسّر  
حتى الفصول التي عادة ترتشي  
قد تحرك أقدامها  
أو قلب أيامها  
ثم تسقط من غصنها ورق التوت  
... قد تتمرى  
وقد... (بين قوسين، معذرة )

## القارب

قارب صغير توقفت عليه حياتي وتعلق به وجودي.

لم يكن يختلف عن بقية القوارب في شيء مميز. مجرد قارب صغير في جمعه، أزرق في لونه، قارب تجديف، بلا مجدافين، يرسو في خليج الشاطئ الرملي، ويحميه سيف مصخري من أمواج البحر الهائجة حيناً، الهادئة حيناً آخر. ومع ذلك، فهو يتمايل تمايلاً متواصلاً بفعل الأمواج التي تتساقط تحته وحوله، ولكنه لا يغادر مكانه بفضل الرمسة الثقيلة التي تشده إلى تلك البقعة. وقد يصغر ويكبر في النظر بفعل المد والجزر. ففي المد تغمر معظمه المياه حتى لا يبدو منه إلا حافته، وفي الجزر تتعمر منه المياه حتى يظهر هيكله كاملاً تقريباً.

لا أذكر متى رايت ذلك القارب أول مرة هناك، فمنذ أن سكنت في هذه الدارة المطلّة على هذا الشاطئ المنزل، وهو في تلك البقعة من الخليج وحيداً، افلت نظري أول مرة عندما كنت أشاهد غروب الشمس في لحظاته الأخيرة وفحصها بفريق رويداً رويداً في أعماق البحر عند خط الأفق البعيد لم يتلاشى تماماً ما بدا بعض البقع الصفراء المتناثرة التي تطفح صفحة السماء المصاصة الزرقاء، وكان ذلك القارب يقع بيني وبين الشمس المودعة، وتنعكس عليه تحولات الضوء فيبدو جانبيه المواجه لي أكثر قتامة ويزر شيء من اللون الأبيض الذي طلي به بوائمه، فيتناغم مع بعض الأمواج عند اصطدامها بالسيف المصخري أو عند مناققتها الشاطئ لترتمي في أمشاطه.

ظننته أول الأمر قارب صيد، بيد أن ذلك الشاطئ يخلو من الصيادين، ولم أن إنساناً يقترب منه، كما أنه لم يبرح مكانه، على ما أذكر. وثقت في نفسي لعله قارب للترفيه أو ربما أحدهم هناك يلتذ به في أيام العطل، غير أنني، على كثره جلوسي في شرفة الدارة المطلّة على البحر، لم أشاهد شخصاً ركب ذلك القارب أو اقترب منه.

وبمرور الوقت، اعتدت على رؤية القارب كما اعتدت على رؤية مصغور الزمرد ورماله فلم تعد تشكّل عائقاً لامتناد بصمري، أو كما اعتدت على سماع هدير الأمواج فلم تعد تأسر سمعي. وراحت زرفة القارب تتماهى في زرفة البحر وتتبدّل معها انغلاقاً وانفتاحاً حتى أمسى مثل موجة من موجات البحر وصارت

خمولته مجرد قطرات متهاية في الصفر شديدة الانصافق ببعضها مثل قطرات ماء البحر.

وشيثاً فشيثاً لم أعُد المحظ وجود القارب ولم أعُد أعيره اهتماماً، كأن لم يكن موجوداً بالمرّة. ولكن حدث أمر ذات يوم أعاد اهتمامي بالقارب، واكتسب وجوده معنى

خاصاً بالنسبة إليّ، بحيث إنني كنت أصرع حال استيقاظي في الصباح إلى شرفة الدارة لأتأكد من وجوده في مكانه. وقيل أن أوي إلى فراشي في منتصف الليل كنت أعود إلى الشرفة لألقي نظرة أخيرة عليه، وفي أشاء النهار، كنت أطيل النظر إليه وأتوهم أحياناً أنه يجواب مع افكاري أو يستجيب لنظراتي، وكان حركاته الأفقية طوراً العمودية طوراً آخر إشارات رمزية ذات دلالات مفهومة.

والتي في روعي أن ثمة صلات روحية بيني وبين القارب، على الرغم من أن عقلي كان لا يجد منطقاً مقبولاً في تلك الأوهام. فكيف يمكن أن تنشأ علاقة روحية بين إنسان وجماد؟ إنه مجرد مجموعة من الألواح الخشبية الجامدة التي انتطعت مثلها بالأشجار منذ أمد بعيد، والتي تشبهها ببعضها مسامير فولاذية صلبة. وما تمايل القارب إلا حركة عارضة بفعل الأمواج وليست حركة ذاتية بفعل إرادة عاقله. وبالرغم من تفكيري المنطقي ذلك، فإن إحساساً غريباً سيطر على نفسي مفاده أن وجودي متوقف على وجود ذلك القارب في تلك البقعة.

لا أعرف كيف تنشأ الأحاسيس، ولا أعرف مدى صدقها أو كذبها، ولكن ذلك الإحساس الذي أصابني كأنّهم، ترجمته لحياتي التي أنطقها بصوت مسموع في وحدتي، فكثيراً ما كنت أقول: إن وجودي متوقف على ذلك القارب. ثم فكرت، ولكن وجوده، هو الآخر، يتوقف عليّ، فالو لم أشاهده أنا في هذا الشاطئ المنزل الخالي من البشر لما كان موجوداً، وكنتي بذلك أريد

علي القاسمي\*

تلك القضية المثالية السجفة التي يدرسها طلاب الفلسفة عن تلك الشجرة التي سقطت في الغابة دون أن يوجد أحد بالقرب منها، فهل أحدثت دويّاً لا.

لقد لفت انتباهي للقارب أول مرة صديقي الرسام خالد أو بالأحرى سلوكه الغريب. لقد اقترح خالد قبل سنتين أن يشاركني السكن في هذه الدارة نزولاً عند نصيحة طبيه الذي نصحه بأن هواء البحر النقي سيقلل من أزمات الربو الذي كان يعانيه، وبأن الفضاء الواسع سيتيح له التمشي واستنشاق الهواء ما يخفف من مرض انسداده الشرايين في قلبه، وتلقيت اقتراحه بالقبول، إذ فكرت أن سكنه معي في الدارة سيخفف من حدة وحدتي، إضافة إلى ما يربط بيننا من أواصر المودة منذ سنوات طويلة.

كان خالد قليل الكلام، مضي معظم وقته في شرفة الدارة وهو يطالع النظم أو النظر إلى البحر أو يطالع في كتاب أو يحرك فرشاته بضربات متأنية صغيرة على قطعة قماش مثبتة على حامل الرسم. وكانت قلب على رسوماته منظر البحر والشاطئ والأمواج والغيوم وكانت معظم ألوانها داكنة وتخلو مناظره من الشمس. قال لي ذات يوم:

سأرسم ذلك القارب قبل أن يرحل، قلت له: إنه دائماً هناك، وأنا أطلع لرؤية رسمك له.

وراحت الأيام والأسابيع والشهور تنفلت دون أن يرسم خالد ذلك القارب.

كان خالد كثيراً ما يجلس في الشرفة ويطل التأملاً أكثر مما يرسم أو يقرأ. فلظنته أول الأمر يتأمل البحر أو يسرح نظره في أمواجه أو يتطلع إلى غروب الشمس أو يتابع حركة النجوم في السماء، ولكن بدا لي فيما بعد كما لو كان يحدّق في القارب كان عينيه شتدا إليه بأسلاك غير مرئية، أو كما لو كان يفكر في أمر يلقاه ويملاً نفسه بالخوف. وقتت في نفسي لعله يتوجس الموت بسبب عمره المتقدم وحالته الصحية المزعجة. وسخرت من مخاوفه في نفسي، لأنني أعتقد تماماً بالقضاء والقدر وأن الموت لا يرتبط بحالة الإنسان الصحية، فكمن شاب واهته النية وهو في كامل قواه الجسدية؟

لم يحدثني خالد عن القارب كثيراً، ما عدا إشارته إلى نيهته في رسمه، لذا لم أسأله عن سبب تحديق فيه، فقد أكون واهماً. إضافة إلى أنه كان قليل الكلام كثير التفكير، وكنت أخشى أن أقنع عليه سلسلة أفكاره.

وذات يوم انتهى خالد من رسم منظر تبدو فيه صخو الخليج الذي يرسم فيه القارب ساعة اصطدام الأمواج بها، فتنشأ رipples وتتحوّل إلى ستارة هرمية من حبيبات بيضاء، ولكن القارب لم يظهر في تلك اللوحة. وعندما فرغ من وضع اللمسات الأخيرة على تلك اللوحة، علّقها على الجدار وجرتني برفق إلى الخلف قليلاً، وهو يتأمل اللوحة ويقول لي:

ما رأيك فيها؟

قلت بنبهة حاولت أن تبدو مخفلة وطبيعية:

رائعة حقاً، ولكن يعجزها القارب.

فصمت ولم يلق بشيء فلم أتابع الحديث في الموضوع.

وذات يوم أمّم خالد لوحة تبدو فيها غيوم سوداء كثيفة متتابعة تتحرك بسرعة نحو الخليج كما لو كانت طائرات حربية مخفية تنقضّ واحدة تلو الأخرى على السيف الصخري القريب من الشاطئ، تماماً على البقعة التي يرسم فيها ذلك القارب، وصمّم المنظور بحيث يبدو وكأن الناظر إلى اللوحة يقع تحت ذلك الهجوم القادم من السماء. ولكن القارب نفسه لم يظهر في تلك اللوحة. وضع خالد اللوحة على الطاولة مثكّة على الجدار، وقال:

هل تبدو حركة المنظور واضحة؟

حركة الفيوم والأمواج واضحة تماماً كما لو كان الناظر في عين العاصفة. ولكنك نسيت القارب.

تردد قليلاً شيل أن يقول:

سأرسمه ذات يوم.

كان خالد يشعر، بين أونة وأخرى، ببؤاد أزمة قلبية: ألم في الصدر سرعان ما ينتشر إلى الفك والكتف اليسرى، ارتقاع في خفقات القلب، صموية في التنفس، فيمرع إلى تناول قرص من دوائه، والاستلقاء على ظهره في الأريكة الموجودة في الشرفة، وأسرّع أنا إلى الاتصال هاتفياً بطبيب به ليؤافينا، ثم أخذ بتدليك صدره بلطف.

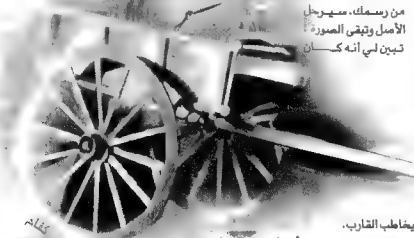
مررت ذات يوم بالقرب منه، وهو مستلق على الأريكة في الشرفة، وكان يحدّق في البحر ولم يحس بوجودي بالقرب منه، فسمعتة يقول كمن يضاطب أحداً أو يناجي نفسه: "سأرحل يوم ترحل، أو ترحل يوم أرحل".

فلظنت، بائئ الأمل، أنه يخاطبني، ولكنه حينئذ أدرك قائلاً: "ولا هائلة من رسمك، مهرجل الأصل وتبقى الصورة تبين لي أنه كان

الحياة. ولم تعلم أن جارها الرسام المعجوز قد أمضى شطراً من الليل تحت المطر وهو يرسم الوريقة والبراعم على زجاج شبكها، وأنه سقط في الفجر ميتاً متأثراً بالبرد.

وفكرت أنا الآخر في وسيلة تضمن بقاء القارب في الخليج ليخبرع الأمل في نفس صديقي خالد، فخواام النبض في القلب رهين بتبض الأمل في النفس. لم أعرف ما أفضل لأضمن بقاء القارب راسياً في الخليج، فالحارب هناك ولا أعرف له صاحبا، كما أنني لا أجد الرقم على هذا

مرت شهر على هذا الوضع، وذات صباح تأخر خالد في النهوض من فراشه، فجدت أكمات



يخاطب القارب.

انصحت بهدوء دون أن يشعر، وقتت في نفسي لا بدّ أنه يحسن باقتراب الموت، ما يجعله فريسة سهلة للوساوس، فيملق حياته على وجود القارب في الخليج، وذكرني هذا الأمر بقصة الكاتب الأمريكي أرغري عن تلك الفتاة الفقيرة التي غدر بها حبيبها فعرضت حتى كادت تشرف على الموت، ولم تكن تملك حتى ثمن الدواء فتبرع جارها الرسام المعجوز بشرائه الدواء لها، وكانت وهي في سريرها تراقب رياح الخريف تميت بوريقات غصن شجرة في الشارة يستند إلى شباك غرفتها، فتمسكها وريقة وريقة، حتى لم تبقى في الفصن سوى وريقة واحدة ترتاح على زجاج شبكها، فكانت الفتاة تردد وهي في هلوسة الحمى أن أيام حياتها تتساقل كما تتساقل تلك الوريقات من النمن، وأنها ستفارق الحياة عندما تسقط الوريقة الأخيرة. ولكنّها في الصباح فتحت عينها فترأت الشمس مشرقة تتسرب إلىها داهية من الشباك، والوريقة باقية في موضعها وقد ازدادت أخضراراً ورويقاً، وتفتححت إلى جانبها براعم صغيرة، فعادها الأمل في

إعداد الفطور ولم يتحقق بي كعادته، فوضعت الصينية على الطاولة في الشرفة وذهبت إلى غرفته. كان في فراشه ساكناً، لم أسمع تنفّسه. اقتربت منه، وضعت يدي على مضممه. كان بارداً بصورة مريضة. لا بدّ أنه هارق الحياة إثر أزمة قلبية داهمت في الليل، دون أن أتمكن من نجدة أو حتى مساندته في اللحظات الأخيرة. كان يتعاشى مضايقة الآخرين وقد غادر هذه الدنيا دون أن يزعم أحداً.

ووجدتني أنتزع نفسي من برائن الحزن والذهشة لأسرع بصورة تلقائية إلى الشرفة وألقي نظرة على الخليج، فلم أَرَ أنه أرب هناك، لقد رحل القارب. أذهلني اختفاء القارب، وأدخل شيئاً من التوجس في قلبي.

وفي المساء عندما عدت من مراسيم الدفن في المقبرة، كان قارب هناك في مكانه المعتاد.

\* كاتب عراقي مقيم في المغرب

وصديق قول الباشا. اغتنى والد بيومي. الموتى كثيرون، أكثر مما كان يتوقع. كانوا يدفنونهم في مقابر بعيدة تطل على خليج أبو قيسر، ينقلون الموتى بسيارات مصنع الورق. الكل يدفع لوالد بيومي. في أول عهده بالعمل كان يخاف ويرتمش؛ وتطاردته جثث الموتى طوال الليل، لكنه اعتادها بعد ذلك، واشترى المواشي والدواجن لتربيتها زوجته في بيته القديم، هذا غير بيت اقتطعه من أرض المقابر وعاش فيه، وعندما علم الباشا قال: "حقه".

ورث بيومي عن والده هذه المهنة، وورث البيتين والمواشي والدواجن. كل شيء كان يسير كما يهوي لولا محمود الذي جاء إلى الطابية ليكدر حياته.

كان محمود يعيش مع زوجته الصعيدية مثله في منطقة غريال البعيدة عن الطابية، هي قريته وقريبة الشبه به: سوداء وباسة وديمية، وفيها يابس مثل فمه، كأنهما أخ وأخت؛ لا زوج وزوجة، لكن الرجل عاف

زوجته وتزوج عليها امرأة بيضاء مريية من حي بحري حيث كان يعمل فثارت زوجته وباقي الأسرة، وعندما أرادوا أن يجبروه على طلاقها؛ حملها وجاء بها إلى منطقة الطابية وعمل خفيراً في مصنع الورق، وترك الإسكندرية كلها. كان سعيداً بزوجته البيضاء المريية، وفي ليالي البرد، يلتفون حول "راكية النار" فيحكي لهم عن زوجته التي تشبهه. يقول للعاشرين:

- تمرقون السيخ الرفيع الأسود الذي يخرجون به الخبز من الفرن؟

يضحكون قبل أن يكمل، فهم يعرفون إنه يقصد زوجته، فهي رقيقة وسوداء مثل "السيخ" الذي يحكي عنه، لكن المرأة البيضاء أتت بإبراهيم، ولد متخلف، عقله عقل طفل صغير. الذي يحكي عنه بيومي الآن حدث منذ عهد بعيد، فالولد كبير الآن، وشعيرات متناثرة ظهرت حول ذقنه.

ومرض محمود. والرجل ودود، يزوره - مع زوجته وابنه - في بيته، وزوجته تصادق زوجته، وأولاد بيومي يمازحون إبراهيم أبنه ويحبهم ويرتاح معهم. ألحقت الزوجة سامحها الله -؛ أذهب لزيارة محمود، فالمرض اشتد عليه.

ألحقت في ذلك كثيراً حتى ذهب. ما إن فتحت زوجة محمود الباب، ودعته للدخول حتى صاح إبراهيم:

## حفار القبور

مصطفى نصر مصر

" ليتني ما ذهبت إليه ". هكذا ردد بيومي وهو سائر بين المصرف وشريط المسكة الحديد، الطريق ضيق والسيارات الزاهية والآلية إلى رشد ليس لها طريق سواء. أطلقت السيارة المسرعة نفيرها عالياً، فتفادها بيومي في آخر لحظة. أشاح بذراعه عندما يصق السائق عليه من بعيد.

يعمل بيومي " تريباً " في منطقة الطابية. قطعة أرض قريبة من مصنع الورق يدفنون فيها موتاهم، حولها أراض واسعة تتخذها الشركة مخازن للذئب الكثير الذي يأتيها من كل مكان طوال اليوم. لوح أحد رجال البلدة آلي من بعيد، فلوح له بيومي بذراعه في ضيق. صاح الرجل:

- زرت محمود ؟

تمتم بيومي في أسى: " ليتني ما زرتة " والد بيومي كان تريباً مثله. اختاره الباشا - صاحب مصنع الورق. معظم أراضي المنطقة- اختاره من دون باقي العاملين في مصنعه وأمره بأن يكون " تريباً " يدفن الموتى. قال أبو بيومي ممتزحاً:

- لكنني لا أعرف هذه المهنة.

سار الباشا منهايا للقاء، وأعطاه ظهره وهو يقول:

- أجرتك في المصنع كما هي، وستكسب كثيراً من

- أخرج يا تري ، أخرج يا تري .  
 ابتسم بيومي، فليس من العقل أن تعمل عقلك  
 بعقل ولد متخلف كهذا، وسار ناحية محمود الذي  
 ينام في مواجهة الباب. صاح الرجل في ضعف  
 شديد:  
 - تقضل يا بيومي.  
 وصاحت المرأة في ابنها في صوت خافت وفي  
 عتاب رفيق:  
 - عيب يا إبراهيم. الرجل ضيفنا.  
 صاح الولد:  
 - لا، إنه جاء ليأخذ أبي ويدهنه في مقابره  
 التي يسكنها.  
 اقترب بيومي من الولد، ريت على خده قائلا:  
 - لا يا حبيبي، جئت لزيارة أبيك لأنه مريض.  
 أشاح بيد بيومي:  
 - أبعد يدك التي تلامس الموتى.  
 ضحك بيومي بصوت مرتفع لكي يخفي غيظه  
 منه، لم يضحك محمود ولا زوجته. أراد بيومي أن  
 ينهي هذا اللقاء السخيف ويعود إلى بيته، ويأدار  
 ما دخلك شر. جلس على الكنية في مواجهة  
 محمود، أخرج عليه سيجاره وقال:  
 - ألف لك سيجارة؟  
 سعل محمود وقال:  
 - حذرنى الأهل من التدخين.  
 - يا رجل، لا تسمع لكلام الأهل، فهم يهولون  
 كل شيء.  
 - لا. أنا هذه المرة تعبان جدا.  
 سمع إبراهيم من زوار والده ومن والدته، إن  
 أباه يقترب من الموت، حينذاك رأى بيومي أمامه  
 بسريره القصير والصديرية التي تكشف عن  
 ذراعيه وطافيته البنية وهو يتعني بفأسه ليحفر  
 المدفن للميت. طوال الوقت وإبراهيم يدعو الله ألا  
 يضطر والده لمقابلة بيومي هذا، وما هو الرجل  
 يجيء دون أن يستدعيه أحد.  
 سارت الزوجة لتعد الشاي للضيف، وأحسن  
 محمود بفتور في جسده كله، فتأوه واغمض عينيه.  
 وإذ بإبراهيم يصبح في بيومي:  
 - أبي يموت، أنت جئت لتقتله.  
 هب بيومي فرعا، وأستيقظ محمود، وعادت  
 المرأة من المطبخ وفي يدها عليه الثقاب، وإبراهيم  
 يبيكي:  
 - أنت الذي جعلته يموت.  
 قال بيومي ميتسما:  
 - أبوك عال العال. ها هو أمامك يتحرك، لم

يمت.  
 وقال محمود بصوت خافت:  
 - عمك بيومي صديقنا ويحبنا.  
 صاح الولد متحمدا:  
 - لابد أن يخرج "التري" من بيتنا.  
 سار بيومي خطوات، لكن الأم دضمت ابنها  
 بعيدا، وشدت بيومي إليها:  
 - لا تعمل عقلك بعقل ولد مثل هذا.  
 سار بيومي متجها إلى الباب وصاح:  
 - يا بخت من زار وخف.  
 لم يسمع بيومي ما قاله محمود. والمرأة لم تجد  
 ما تقول. لكنه سمع صوت إبراهيم واضحا:  
 - أخرج. من أجل أجرتك تقتل الموتى.  
 أراد أن يرد عليه، لكنه لم يجد المقدرة. فهو  
 فكر حقا في أجرة دفن محمود منذ أن بلغه خبر  
 اشتداد المرض عليه. وكثيرا ما فكر في هذا كلما  
 سمع من "فلان" الذي ينام في بيته مريضا، بل  
 ويمد له مكانا لدفنه.  
 سار بيومي إلى الطريق حزينا مهموما. لم  
 يذهب إلى البيت حيث زوجته وأولاده، سيذهب إلى  
 بيته الملاصق للمقابر، يجلس وحده مع "الجوزة"  
 يدخن كعادته كلما غضب من زوجته، أو أحس  
 بالحزن.  
 لو ذهب إلى زوجته الآن وحكى لها عما حدث!  
 ستضحك وتقول: "حد ياخذ على إبراهيم" توقف  
 عن السير. سارت السيارات حوله وقوادها يسبونه  
 ويتوربون عليه.  
 يقضي معظم أوقاته في البيت المجاور للمدافن  
 وتأتيه زوجته كل يوم محملة بالخبز اليابس وعلف  
 المشية، تلطم المواشي وتنظف حظيرتهم، وتجمع  
 البيض في صفيحة معدة لذلك، ثم تضع الطعام  
 لهم.  
 تجري الدواجن بين القبور، تمرح وتحفر  
 بجوارها وتبيض أحيانا، لكن المواشي غير مسموح  
 لها بالاقتراب من المقابر؛ خشية أن تهدمها  
 بحوافرها القوية، وكثيرا ما نام بيومي وحده في  
 ذلك البيت الذي تصر زوجته على تركه قبل المغرب  
 بقليل، ويبقى فيه وحده، يشعل النار، ويضع قوالب  
 الذرة للتهية فوق الجوزة. و"يكركر" وحده.  
 قبل أن يصل إلى المقابر بخطوات قليلة، دهسته  
 سيارة مسرعة، ألقت به أرضا وسارت فوقه كأنها  
 تقصد قتله، لم ينطق بكلمة واحدة. قبل أن تخرج  
 روحه من جسده؛ رأى الولد إبراهيم يضحك منه  
 ساخرا.

# البحث عن الحرية والعدالة في شعر فاطمة ناعوت

عبد اللطيف الأرناؤوط - سوريا



في المجموعة الشعرية (فوق كف امرأة) للشاعرة  
المصرية فاطمة ناعوت اشعر انني امام شاعرة بعيدة  
الغور واسعة الثقافة، لا تدفن رأسها في بيضاء  
الغموض وإنما تنبع أحجياتها الزرقاء من وصي عمق  
لمبشية العالم الذي تعيش فيه، ويدفعها الى ان تعبر  
منه بأدب المنطق والمعقول.. فالاندفاع الشعري لديها  
يخضع الى مخييلة عميقة وحرية تتجاوز قيود الوعي  
في شعرها.

تريد الشاعرة فاطمة ناعوت ان تحرر الشعر  
من كل تقيد بالبلاغة الموروثة واللغة والبيان.. فهي  
تكتب جازمة أن التعبير الحر والشامل هو الذي  
لا تقهده حدود الفكر.  
مع الشاعرة نقف على اعتاب رومانسية هادئة  
غير مندفعة، أمست رؤيتها للعالم وللذات ضمن  
أطار الأدانة والرفض والحزن الخفي لمبشية العالم  
الذي يؤول الى فرح لديها حين تقتصر عليه..  
تقول في الشعراء المتعبين الذين يحملون أعباء  
العالم ولا يباسون:

نحن فرحون  
لأننا نمتلك عيوناً  
تجعلنا لا نعب

«من راضب في ازدياد»  
ذلك أن لنا لزوميات أخرى  
ورهنات

لا تقل: والله العظيم.. تميت

♦♦♦

وترى في الشعر عملية تحليق وطيّان وتحيراً  
من الأرض، ورسالة الإلهام:  
يلزمنا أن نتتبع سير النورس

حين يختفي من الأفق

نراقب ظله السابح على وجه الزرق

حيث الزجاج

التي ورقة في جوفها

تنتظر قدومنا

مثلما تنتظر القادمين

♦♦♦

مع الشاعرة «فاطمة» ومع شعراء الحداثة وما  
بعدها، أصبح الشعر رؤية وموقف حياة، اذ تحتفظ  
الشاعرة بموقعها تجاه العالم والوجود لتحريهما وتحرر  
ذاتها من الموروث القديم، ومن الاستسلام لعالم  
مفروض عليها، فتثور عليه وتدينه لكن بلفة جديدة،  
وقراءة بمن امرأة ذكية.

وقفاني الخمر المنسكب  
الجسور  
وهديا «ماكدونالد» وشرانق القز  
وفي الأخير  
قلب أم  
دعسته ثماني سنوات من التوحد  
والصمت



عمر.. لا يكلم أحداً  
مخلوقاته الطيبون  
حفروا الأرض  
هلم يجدوا ذهباً أو نفضاً  
وجدوا خبراً ونبيذاً وتمراً  
قامنوا في الحياة



لست من أزال المدينة يا عمر  
المكتسة فلنتها



في قصائد فاطمة ناعوت قلق وجودي يمسك  
غشايتها من العالم وارتياحية تدين الفكر والثقافة  
أمام حريتها وحرية الانسان.. فالانسان عندها كما  
هو عند «جان بول سارتر» هو أساس ذاته، وهو  
قيمة ذاته لأنه حر، لكن دروب الحرية عندها تقف  
عند حدود النقد والإدانة والسخرية الناعمة المبطنة،  
انه ارتياح من كل نظام عقلاني أو ميتافيزيقي  
يكبل حريتنا:

الشيخ الذي تعلّم على «ديكارت»  
أوقفنا في الليل وقال:  
الذي دمج الهندسة بالجبر كان مفلاً  
لأن الأثرية التي تتكون. في الفراغ  
بين الفستان والجلد  
تقدم برهاناً مقبولاً  
على جواز الإدانة بالرجمي  
وتضع الفلاسفة في حرج بالغ  
لأنهم عجزوا عن تفسير دموع البنت  
في يوم عرسها



ثم يؤكد ان اصطدام عالمين متناقضين  
ينطوي على فلسفة لا تخلو من متعة  
وأن لحظة الكشف  
يهون أمامها  
اندثار البشرية



في مجموعتها الشعرية، تشير بوضوح الى  
موقفها من العالم وهي تواجهه بعدما انفصلت  
«الأنا» عنه، فتسمي الأشياء بأسماء جديدة:  
لأن معجمها  
الذي جاءت به من «التب»  
لا يناسب سكان المدينة



هي طاقة حماسية تضطرم فيها ما دامت  
الحرية الشيء الوحيد الذي بقي لها، وهو ما  
تملكه ويفرض عليها الثورة، والشاعرة تقدم  
لمجموعتها قول الكاتب «الهير كامو»: من العدل أن  
يأتي الفرح بين وقت وآخر على الأقل، وتضيف  
ساحرة: بانتظار العدل أذا.. لكن أين هذا العدل  
في عالمنا، ودروس التاريخ تلمي علينا غيايه، وتؤكد  
لنا ان الاستشهاد والصلب لا يزعجان الظلم قيد  
شمرة:

أنا ذكية لا شك

اتلم من التاريخ

فالحال

يظهر حتى الآن في بغداد

أعطاهم الصليب

وضرب عصافيرين بحجر

لذلك ترفض «كاتي» فكرة شبه لهم

ثلاثا يبدو الأمر كذبة



وتتخذ الشاعرة من شخصية الخليفة عمر بن  
الخطاب رمزاً للعدل، فقد جهد أن يقيم مجتمعه  
على أسس راسخة من تعاليم الاسلام، ولكن.. ماذا  
نرى اليوم؟  
ماذا بقي من المثل العليا التي رسخها بعد ألف  
عام؟

لقد ابتلعت الحضارة كل ما خلفه الأجداد من  
غذاء للروح. وتحول الناس الى مستهلكين لا هم  
لهم الا متع الحياة، وتحول السلطان من بعد الى  
قيصر.

عمر خليفة عادل

يثيب الطيبين وينفي الأشرار

المدينة سورها يتحدد

والبشر يتناسلون



ما لُمر لُمر وما لله لله

شور البرتقال الجافة

الزواحف وقصاصات الجوارب

أغطية الزجاجات

البطيخ المجاني والتعسفي، هذا ما تقوله على  
لسان بطل قصيدة (للمرة العشرين) الذي قرر  
الانتحار بلا ندم، إذ لا شيء في عالمه جدير  
بالندم:

قبل شهر كامل  
زملأوك في العمل  
لن يلحظوا غيابك، لأنك بلا عمل،  
أطفالك أيضاً  
استبدلوا بك آخرين  
البواب، وبائع الصحف، وراكبو عقارب الساعة  
محصل النور والقمير

♦♦♦

الأهل: لن ينتقدوك  
لأنهم أراحوا واستراحوا  
ولا الجيران  
فالجدران بكيفة الصمت

♦♦♦

الخادمة: ستجد من يدفع لها أكثر  
الهاتف: صامت. منذ «مارس»  
الإيميل: أغلقته «مايكروسوفت»  
والنهار: هي إجازته السنوية  
منذ بدء التوقيت الشتوي  
لكن بعد شهر منذ الآن  
من سيفلته غيابك

♦♦♦

إنها مواجهة عالم عبثي وكريه، عالم يشرب  
فيه الإنسان نفسه بلا عطش، عالم صابغ  
الأحذية الصامت والمستسلم والمقهور الذي تصفه  
قائلة:

زيائته الأقدام  
الأدق أحذيتهم  
لا يفكر في النظر إلى الوجه الذي فوق  
مرتفعاً عن الكلام  
يخبط حافة الصندوق بقطعة معدن  
فتنزل قدم  
وتصعد أخرى  
اللون عدته ليصنع خبز أولاده

♦♦♦

في لحظة كهذه  
تمنيت أن أكون رجلاً يا عم  
أعطيك حياتي  
وتهيب فسحة من وقتك  
لا أجد مبرراً للحوار  
ريما كتبت فيك شيئاً أفضل  
♦♦♦

وعن وضع المرأة.. تحفل قصائدها بتحليل ونقد  
حاد للعلاقة غير العادلة بين الرجل والمرأة في  
عصرنا:

الرجل الذي أحببت  
يجيء من أقصى المدينة يسعى  
كل يوم ساعتين  
من أجل زهرتي اليومية  
ثم يجملي بمصوبة العيينين  
ليودعني غرفتي الراحبة  
مبطنة الحوائط بالحرير والذهب والسكون  
♦♦♦

وفي قصيدة «فصل ألوان» تسخر من منطق  
الرجل قائلة:

لا فضل لعربي على عريية  
إلا بمقدار تكاثف خيوط الشرائق  
حول جديدها  
وحبكة السرد التي تغلغ على عتبتها أجسادنا  
ليس بوسمك الفرح  
بسقوط الملكة في النقلة الأخيرة  
فتقاطع لحظات الوصول  
عند انعطافات الحلم  
وتعطل الكواكب وقت الفجر  
يجمل الفوز زائفاً

♦♦♦

كل خدمة تكسر أنفى  
«لا يعول عليها»  
ما دام للرجل مثل بطش المراتين  
وما دام اليوم يتكى على عصا مشطورة  
بين الأسود والأبيض

♦♦♦

وعن الظلم العنصري الذي تمليه القوة، تصور  
الطفل الفلسطيني خلال محنة وطنه المعبث وأمه  
المستباحة:

«طوبى للمشجوجين»  
الذين يركض واحداهم إلى أمه  
حاملة حفنة دم وبعض سؤال  
سيلملم أشياءه  
في منتصف المسافة بين النكستين  
وينزوي خلف مقلاة الراهب برهة  
قبل أن يطوف بين الحوانيت والأزقة  
حاملها في سلتها  
فدان برتقال  
واثنين وخمسين عاماً من المشاغبة  
♦♦♦

هذا الواقع يدفع بالإنسان إلى الانتحار أو الموت



سأقصد صامته شاحصة  
في غرفة مفرغة الحوائط خافتة  
وذات ستائر ثقيلة



لقد حاولتُ أن أخزل الشواهد والومضات من  
التنصوص، ولو أن طبيعة الشعر الحدائي ووحدة  
النص لا تسمح بالاجتزاء، لكنني اجتهدت في  
فهم النصوص واستخراج مفزاهما من مقاطع  
بعيدة عن الغموض تعدّ مفاتيح ومدخلًا للقصائد،  
وربما يكون ثمة اجتهادات أخرى في قراءتها،  
ففي تشكيل النص عند الشاعرة نزعة سيريالية  
بعمدة القور، وروابط خفية بين الجمل والمقاطع،  
وإحالات إلى مراجع ثقافية عربية وغربية، قد  
تحتاج إلى ثقافة فلسفية عميقة، ونلاحظ أن  
الشاعرة استفادت من فلسفة الغياب والحضور  
التي تناولها «جاءك دريداء» في اللغة.. وهي تلمح  
إليها في قولها:

القلم الذي ضاع منذ يومين  
غدا من الأحرار

سيكتب كل ما لم استلمع  
أيها الخارج من رزقة المحبرة  
لا تفلق الكتاب الآن  
ثمة أحرف تنتظر

ثمة مداد.. يتدد على الورق  
لا تفلق الكتاب

اشتعل أرقاً عند ناصية الصنف  
وانتظر من يحمل الكلمة الناقصة



وبعد ذلك، ليس لنا أن ندند بالحدائث والشعر  
الحديث إذا كنا عاجزين عن الارتقاء إلى  
آفاقهما الجديدة، فالقصور لدينا عن مجازة  
الفكر الذي لا يمكن أن يتجمد بقوالب وأطر  
تكيله، ولا يجوز أن ينعكس على الحدائث ذاتها  
وذمها، ففي هذا الشعر من الجمال والعمق ما  
يؤله أن يحتل مكانه في مسيرة الأدب، واعترف  
بمواهب مبدعيه لا مزوريه، أما محاولة الشاعرة  
«عاطلة ناعوت» فأقول لها: «من أين تعلمت كل  
هذه الفنون يا امرأة؟»

إن جمال النص لدى الشاعرة لا يمكن  
بفخامة العبارة بل ببساطة الرد، وعمق الفكرة  
التي تبحث عن أفق فسح يستوعبها.. والشعر  
عندها لون من البشرى.. أنه تكلمة لما بدأت به  
بانتظار من يحمل الكلمة الناقصة.

١- أمينة: من شخصيات نجيب محفوظ  
الروائية.

وتقسمو الشاعرة على كل أدب واقعي يخدر  
الإنسان، ويعلمه في منتصف المسافة بين الواقع  
والمثل، ويخدم تحولاً مادياً زائفاً للبشرية قادته  
البورجوازية الصغيرة، وكتايبها الذين ألهمهم صورة  
الإنسان الواقعي عن غناه الروحي ومثله الأعلى.  
فتعاقب الكاتب نجيب محفوظ الذي نذر قلمه لدراسة  
التحول الذي طرأ على الإنسان المصري في ظل  
التغيير الاجتماعي بعد غزو الحضارة الغربية.. فتقول:

أقلت التاج من الوجوديين

ليستقر في يد صبيتين

تحملان لقب المائلة

تعلمت أن أكرهك

حسنتك الوحيدة

التي زملتي بدثار

الولد الباحث عن هوية

الكلاب كثيرون

لكلك لا تراهم

لأنك ابتلعت نصف التاريخ

فكورت «أمينة» (١)

على سلم البناية الخشبي

وأعضاؤها

على أهل الهوى والسطار



لا شيء ينجيك من غضبتي

سوى تصريحين

من ثائية الويل

أو أكنم في عزلتي

حتى أصادف قيثارتها

جدتي الجميلة

التي وأدتها بين سطورك



وتقف الشاعرة موزعة منقسمة بين عالم الحضارة  
التي ترمز إليه بالقمر الصناعي والعالم القديم الذي  
يتمثل بالقمر الطبيعي، وتؤثر الحياض بين القمرين،  
كلاهما يفرها لكنها تريد أن تكون لها حريتها في  
اختيار ذاتها واستقلاليتهما من كل تبعية جمالية وفتية:

طبق فوق البناية

يعرف كل شيء

على نافذتي

ستائر ثقيلة ماسد لها



قمر فوق البناية

استهلكه الرومانتيكيون

والرعويون، والبدو

ورغم هذا، ظل صحراوياً جامداً

# رواية سينما.. تصاديات واستلهامات متبادلة

جهد عطا نعيمة - سورية



العاصم طائر

نفسه عن تأثيرات التزام السينمائي على بناء "عوليس" جيمس جويس؛ حيث يمتد قطاع أفقي لـ "دبلن" العاصمة الأيرلندية بشكل موسوعة تصفية عن شوارعها وحوادثها ومتاجرها وشركاتها ومدارسها وعلاقاتها وحياتها الخاصة والعامة، بعدد صفحات يتجاوز سبع مئة صفحة في ما لا يتجاوز زمناً قصصياً هو ثماني عشرة ساعة. إن اختزال زمن القصة هنا إلى مثل هذا العدد من الساعات، يكاد يلقي حركة الزمن الحقيقي ويستعيز بها الحركة في المكان؛ المكان الفسح الذي هو مدينة دبلن كلها.

ولعله مما يمتلك دلالة على ذلك الصعيد، ما يشير إليه أرنولد هاوزر بقوله: "في وسع المرء أن يقرأها بأي تماقبت يختار" فليس مهماً أن يكون لقارئ "عوليس" معرفة بالسباق السردى "أ"، وهو ما يذكرنا بملاحظة الروائي الجزائري الطاهر وطار في صدد شكل القراءة الذي تملحه روايته "تجربة في العشق" ١٩٩٩م، إذ يقول:

"الفصول مختلطة، يمكن وضعها كما صادف، كما يمكن قراءتها بالتسلسل التصاعدي مثل التسلسل التنازلي، وبدون أي تسلسل" ٢.

يشير هاوزر أيضاً فيما يتصل بـ "عوليس"، إلى أن جويس لم يكتب روايته وفقاً لتسلسل الفصول، بل كان يعمل في فصول متعددة في وقت واحد. إن شكل اشتغال جويس على روايته يستعيد بوضوح شكل اشتغال مغربي الأفلام على أفلامهم. وما نعن مرة أخرى أمام معطى التزامن الذي الجسد السينمائي في السرد الروائي الذي ميّز الثقة الهامة في البناء الروائي لرواية القرن العشرين منذ عقودها الأولى؛ ففي كل النماذج المذكورة نلاحظ تقطيع المتصل الخطي للسرد، جنباً إلى جنب مع التدفق المجاني للأفكار والحالات النفسية، ونسبية معايير الزمان وإقتضارها إلى الاتساق التجريبي؛ أي: مرونة الزمن بعامه وحركته بين الحاضر السردى و "الاسترجاع" والامتشاف، الذين يخترقان أطراً بيساطة تأثيرات الفن السينمائي وسحر التزامن الخاص فيه. وقل الأمر

يقودنا تأمل العلاقة بين الفن الروائي والفن السينمائي، ونعني نلاحظ التهم الإبداعية الرفيعة التي حققها ويحققها هذان الفنان إلى ملاحقة أهم التصاديات والتأثيرات المتبادلة بينهما عبر العقود المشتركة لرحلة كل منهما، وذلك منذ استطاع الفن السينمائي أن يتجاوز مرحلة تصوير الحركة الخالصة والافتتان بها، نحو بناء سردي معكم شكلاً ومضموناً ذي خصائص اصطلاحية تجعل منه موضوعاً فنياً جديراً بالدراسات الجمالية بأنواعها، شأنه شأن سواء من الفنون.

ليس من جنس فني بعيد عن التطور والحراك، وإذا ما كانت الرواية الجنس الأدبي الأكثر قابلية لذلك، بوصفها شكلاً فنياً جديداً نسبياً، مرناً ومفتوحاً وغير مستنفذ، في اتساعه لقضايا الحياة كلها وخبراتها وتجاربها، فقد كان لتأثيرات اللغة السردية السينمائية دوراً شديداً الأهمية في حراك البنية الروائية وانفتاحها على العديد من الأساليب والتقنيات وأدوات التعبير الجديدة التي اعتمدتها السينما. لكن البنية الاصطناعية للقول كانت خاصية هي الأخرى لحراك وتحولات مستمرة أيضاً ذات تأثيرات روائية لا يمكن إغفالها؛ فلم يكن لواحد من مبدعي الفنون المذكورين أن يخوض حراكه بمنأى عن الآخر، منذ بدأت خطوط سيرهما تتقارب وتتوازي.

في سياق مثل هذه التحولات والتفاعلات الجدلية بين الرواية والسينما، لم يعد من المتعسر، أو المهم معرفة أي الطرفين يمسح الآخر في تحولاته؛ أي الفنون يتحول، وأيهما يتأثر بهذا التحول. ثمة حالة تفاعل وتأثير متبادل، جدلية خصيبة ومستمرة تجعل كلاً منهما في موقع المؤثر والمتأثر في آن معاً. ما يهم أولاً في هذه العملية، وعلى الرغم من إمكانية رصد بعض - بعض وليس كل - التزايدات الزمنية الهامة فيها، هو أن نلاحظ خطوط التحول والتأثير الرئيسية وملامحها، وهو ما يمكن إيجازها في النقاط التالية:

١- التزامن ومرونة الزمن السينمائي: التزامن هو المعطى السينمائي الأهم الذي ترك تأثيره على الفن الروائي، وإذا ما كان هذا المعطى يشكل خاصية محورية في العرض السينمائي، إذ يتيح عرض حدثين وقعا في زمن واحد، وذلك باعتماد "المونتاج المتوازي"، أو تقاسم صورتين "كادراً واحداً" سينما اللقطة، وهو ما يمنح السرد السينمائي فرصاً وإمكانات تعبيرية أكثر غنى وتأثيراً، فإن الرواية بإفادتها من هذا المعطى السينمائي قد دفعت في الأخرى بفرصها التعبيرية خطوات متقدمة إلى الأمام. هذا ما يمكن أن نلاحظه بوضوح مثلاً في تزامن أحداث التجربة الشخصية وجزئياتها في وعي بط "بهاء" عن الزمن المفقود "لمارسيل بروست؛ حيث تتوازي وتستعد تجارب معيشة منذ ثلاثين عاماً، وأكثر أو أقل، مع تجارب معيشة في زمن السرد؛ إن تتدفق قطعة من حلوى المادلين مغمصة في كأس من الزيزفون المغلي لـ "مارسيل" الكهل المستسلم لوجع الجسد والنقص، تستحضر من رماذ ذكارة اليفاع كل تلك النشوة واللذة اليميدة التي مضت صدق من الزمن على انصرامها لتندفق المعلم نفسه. ليس ذلك فصيح، بل هي تشكل مفتاحاً لتوازي الأزمنة والمشاعر والأحاسيس والتجارب وتداخلها وتبادلها بين مارسيل الحاضر ومارسيل الماضي، إنه التزامن الملتصق في الوعي، الذي يشير ببساطة إلى تأثيرات الفن السينمائي وسحر التزامن الخاص فيه. وقل الأمر

وجملة الحلول السينمائية لتحقيقهما.

#### ٢ تجربة الحضور

ونعني بها تأكيد توكيد اللحظة المعيشة في السرد، وتوظيف الماضي لبلورته ومنعها مزيداً من العمق. إن قوة الحاضر السينمائي من جهة كونه حاضراً معيشاً أو مجرداً زمن المرض، وتأثير الصورة التي لا تمثل الأشياء، أو تروي عنها، بل تحضرها في إحاطة إصرارنا؛ حيث أن الكائنات والأشياء نفسها هي التي تظهر وتتكلم في السينما، وليس ثمة ما هو وسيل بينهما وبيننا؛ فالجابهة تتم بشكل مباشر، والدال والدلول هما شيء واحد، "٣" إن قوة الحاضر هذه قد تركت آثارها على المادة الروائية السردية التي كانت حتى ذلك الحين. تجد مرجعيتها في قصة ماضية محددة تصوّر أو واقعاً، تقتصر مهمتها على استعادتها على النحو الأكثر ملامعة. لقد أخذ الحاضر يتسلط على السرد ويهيمن عليه. وهذا ما يبرزه اليريس ويوجز تجلياته بدهة إذ يقول:

"لقد حمل تأثير السينما إلى الرواية .... مطلباً جديداً: الحضور. فقد صار على الشخصية أن تفرض نفسها عن طريق الصورة الحاضرة، المعيشة في الحاضر لا في ماض قصصي، أو عن طريق الصوت والخطاب، والمونولوج واستحسان الضمير، لا على أنها إنسان تروي حكايته، بل على أنها فرد حاضر شاء فرقا" ٤.

تمثل "سينما اللقطة" التطور القياسي لقضية الحضور، تطوراً افتتحة المخرج السويسري أنغمار برغمان بما يشبه الثورة في مسار الصورة السينمائية في فلمه "الفراولة الهيرية" ١٩٥٧ م؛ إذ يجتمع في كادر واحد مثلاً دون قطع، الماضي والحاضر مكونين وحدة زمانية مكانية ماثلة في الحاضر: الشيخ الذي يستعيد ماضيه يمين الكادر، والماضي المستعاد في ذاكرة الشيخ يسار الكادر.

وفي فيلم "هيروشيما جيبى" ١٩٥٩ لـ آلان رينيه الذي كتبته مارغريت دورا وهي واحدة من أقطاب الرواية الفرنسية الجديدة يجتمع أيضاً في كادر واحد مدينة نيفر في شماله ومدينة هيروشيما المنكوبة في يمينه، بما يتيح تزامناً وحضوراً لمأساة كل من الضميريتين المحوريتين في الفيلم في آن معاً؛ المرأة الفرنسية المنكوبة في جيبها جندياً ألمانيا قضى بين يديها وعوقبت بسببه، والرجل الياباني المنكوب بدمار مدينته الذرية الذي لا تزال تأثيراته ماثلة ومعيشة مادياً ومعنوياً.

## لقد كان لتأثيرات اللغة السردية السينمائية دور شديد الأهمية في حراك البنية الروائية وانفتاحها على العديد من الأساليب والتقنيات

مأساة مزدوجة يستعيدهما كلٌّ من المرأة الفرنسية، والرجل الياباني اللذان التقيا مصادفة ليلية واحدة في هيروشيما بعد قرابة عقد من الزمن على المأساة الخاسمة بكل منهما. وفي بعض مشاهد "الصعراء الصعراء" ١٩٦٤ م - مايكل أنجلو أنطونونيوني ينقسم الكادر السينمائي إلى مقعمة وخلفية؛ تعرض المقدمة جوليانا بطلة الفيلم، وتعرض الخلفية حاضراً مشاعر جوليانا وإحساساتها الغائمة التي تكشف قلقها وأرتباكها وتشتتها، وهي مجموعة تدخلات لونية مضطربة ومتداخلة ومتعاضدة بعضها في بعضها الآخر... إلخ.

إذا ما كانت سينما اللقطة تمثل التطور القياسي لقضية الحضور كما في الأمثلة الماضية، فإن أعمالاً سينمائية أخرى كثيرة قد اعتمدت في مادتها السردية نفسها على تأكيد مثل هذا الحضور عبر أحداث ليلية واحدة، أو يوم واحد يستعيد أحداثاً وتفاصيل ماضية تكشف وتضيء وتعمق دلالات كثيرة للحاضر الذي هو هدف السرد ويؤمّن المحوري؛ من طراز فيلم "المشاق" للمخرج الفرنسي لوي مال، أو فيلم "بزوغ الفجر" للمخرج الفرنسي أيضاً مارسيل كارنيه، أو "الليالي البيضاء" للمخرج الإيطالي: لوشينو فيسكونتي، أو "الليل" للمخرج الإيطالي أيضاً مايكل أنجلو أنطونونيوني... إلخ.

هذا الحضور الكثيف المكتشف تدريجياً بإضادات الماضي وأحداثه يلتقطه الفن الروائي فيمنح سرده حيوية مؤثرة قيماً تمثيرية وجمالية لم يكن توافرها متاحاً، في سرد خطي مساعد يطلق وينمو باتجاه واحد من الماضي إلى الحاضر:

في روايته "بينما أرقد محضرة" ١٩٣٠ م يستحضر فوكتر، شخصيات روايته الخمسة عشرة بتداعياتها وأفعالها

في حاضر له خصوصيته هو احتضار الأم، إن الماضي المستعاد في تداعيات هذه الشخصيات، و"مونولوجاتها" بإضائته واستحضارته يعمّق فهمنا لطبيعتها في حاضر مُحتضَر بتبريق وانتظار حدث نوعي هام هو موت الأم.

وقريباً من صيغة هذا الطغيان للحاضر الخاص واستهداف اكتشافه وإضائه، عمّل الروائي الألماني هرمان بروخ: "موت فيرجيل" ١٩٤٥ م، حيث احتضار الشاعر الروماني عبر أربع وعشرين ساعة يشغل صفحات الرواية كلها ٥٣٣ صفحة في النص الأصلي. إن الرواية بعد ذلك ذاتها ليست سوى مونولوج طويل يحضن حياة كاملة ويستعيد في حاضرها ساعات الاحتضار هيكتشف المفزى العميق في احتضار فيرجيل الشاعر والإنسان.

قد يكون ميسورنا أن نتساءل أيضاً؛ فيما إذا لم يكن سرد بروست في النهاية، حالة حضور طاع لكل ما مضى عبر لحظة في مزيج من توقي مرض وحلمه ويعبئه عن عزاء، في حاضر قاهر فقدت فيه الحياة بهجتها ٥، ٦. في "تحد الرواية الجديدة التي انطلقت في فرنسا الخمسينيات المثال الأكثر وضوحاً لا ستلهم قضية الحضور السينمائي، وذلك في زرع القاسرة "القصة" في هذا الحاضر بوصفها احتلالاً، أو حلماً، أو وهماً ينشأ ويفتتح خلال العملية السردية نفسها، وليس بوصفها منجزاً واقعياً أو تخيالياً تستعيد هذه العملية، وكثيراً ما يتوحد في هذا الحاضر السردى المدفوع إلى صيغ قوامية البطل والقارئ باستخدام ضمير المفرد أو الجمع مخاطب، وخصوصاً في أعمال صموئيل بيكيت؛ ففي رواية "الجمعية" ١٩٨٠ م مثلاً، يندو صوت السارد صوت شخص يضطفي ظهر البطل في الظلمة، ولا يكتف عن توجيه الكلام إليه بصيغة مخاطب يُؤسّده فيه مع القارئ، بوصفهما فردين يلتقيان خطاباً واحداً، يتطابق فيه زمن السرد وزمن القصة وقارئ الخطاب وطلعه.

ولعله مما يملك دلالاته في هذا الخصوص أننا في فيلم جان لوك غودار "على آخر نفس" ١٩٦٠ م، الذي شكل التشويج الأهم لا انطلاقاً الموجة الجديدة في السينما، هذه الحركة التي تُعد تصديقاً زمنياً وفيها هي الرواية الجديدة، نلاحظ في لقطة طويلة مبرّاة تراهنج "لا تلتقيها" أي قطع بطل الفيلم

جان بول بولونودو الذي يلعب دور لص وقاتل يعيش في الشانزليزيه بمظهره العادي، مظهر بولونودو الممثل، ضمن ديكور واقعي خال من أي تزيين. هو الشارح نفسه في حركته وحياته اليومية، وكأنا في رصد تسجيلي له، نحو موعد مع شخص سيملئه حيلةً مالياً. خلال ذلك يتجمع المارة واقعيًا على الرصيف لمشاهدة موكب يدول مع ضيفه أيزنهاور. يلتفت المشهد لبولونودو، فيتوقف لحظة ثم يقترب من الحشد متاعلاً موكب الرئيسين. وهذه تفاصيل لا صلة لها بالسنيما المكتوب للفيلم، يلتقطها راوول كوتار مصورًا الفيلم ويحافظ عليها غورار مخزجه، مؤكداً خاصية الحضور السينمائية وواقعيته التسجيلية وتصميمها الدال في الموجة السينمائية الجديدة<sup>٥٥</sup>.

### ٣. التوليف "المونتاج":

لعل التوليف "اختبار تقطيع وتركيب اللقطات" واللقطة المقررة هما الاكتشافان الأكثر أهمية في تاريخ الفن السينمائي. وإذا ما كانت الرؤية التوليفية خاصة قائمة في صلب عملية الوعي واللاوعي البشرية، ومن ثم يوصف الرواية في جوهرها رصداً وكشفاً لهذه التجربة في مستوياتها المختلفة "الداخل والخارج، الماضي والحاضر، المهيض صاعداً والمفكراً... إلخ"، فقد كان الكشف متاعاً من جذور الرؤية التوليفية، ليس في الأعمال الروائية فحسب، بل وفي الأنعام السردية السابقة عليها كالأسطورة والملمعة والحكاية و"الرومانس... في "البنادق" وأوديسا" هوميروس، و"آلف ليلة وليلة"، كما في "آنا كارينا" تولستوي أو سواها من الروايات. لكن السنيما ومنذ تجارب السينمائي الأمريكي داود وورك غريفيت في العقد الثاني من القرن الماضي، والسينمائيين السوفييتين، فيسفولد بودوفكين<sup>٥٦</sup> وكُل عام ١٨٩٢، و"سيرجي أيزنشتاين" كِل عام ١٨٩٨، قد جعلت من المونتاج قضية جمالية لها اصطلاحاتها وأبعادها المفهومية الدقيقة ومقارباتها النظرية والإبداعية، ومن ثم فقد كان لها منظرها ومؤيديها المحمسون، وخلافاتهم واتصافاتهم، كما كان لها معارضوها المتحمسون أيضاً.

لقد استغلت الرواية التأثيرات التوليفية القادمة من حقل النظرية والإبداع السينمائي، فجعل الكثير من الكتابات الروائية من البنية التوليفية للسرد سمة رئيسية في بنائه



السردية، وإذا ما عني التنظير المونتاجي بتحديد خصائص أنواع التوليف، كما فعل بودوفكين بتحديدّه وتمييزه لا ريمّة أشكال توليفية: التفاضل، التوازي، التماشي، التوليف الذي يعتمد على اللازمة<sup>٥٧</sup>، أو كما فعل أيزنشتاين بتمريفه وتمييزه لكل من المونتاج التدريجي، و"المونتاج وفقاً لتجاه الكاميرا" و"المونتاج الشكلي"<sup>٥٨</sup>. فقد وجدت الرواية في هذه الخصائص والتوقيعات قرصاً لا ثراء بناها السردية، بغض النظر عن الخوض النظري في شروح وتفاصيل هذه العملية. ومما لا شك فيه أن أعمالاً سينمائية محددة قد امتلكت قوة تأثير خاصة في هذا السياق من طراز فيلم "التعصب" ١٩١٦ م لـ داود وورك غريفيت، والمدرعة بولمكين<sup>٥٩</sup> ١٩٢٥ م لـ أيزنشتاين، و"الأم" ١٩٢٦ م لـ بودوفكين، حيث يمكن عدّ هذه الأعمال علامات تأسيسية هامة في سياق مسيرة فن التوليف السينمائي، وخصائصه.

هكذا، قد يكون بمقدورنا الحديث منذ ذلك الحين عن استلهامات وتطويرات وتفاعلات توليفية هامة في النتاج الروائي لجيمس جويس، وفيرجينيا وولف ووليم فوكسر، وميشال بوتور، وإيتالو كالفينو... وصولاً إلى كثير من تجاربنا الروائية العربية المعاصرة على نحو خاص، من طراز تجارب محمد يوسف القعيد و"صنع الله إبراهيم" وجمال الفيضاني وعبد الرحمن منيف ورجاء عالم ونبيل سليمان وخيري الذهبي... إلخ.

في رواية "النخل البرّي" ١٩٣٩ م لـ ولهم فوكسر مثلاً، يقوم نمط من المونتاج المتوازي في بناء سردي يعتمد قسمين متداخلين هما: النخل البرّي، والرجل الشيخ، تروي أولاهما قصة حبيبين يضحكان بكل شيء من أجل الحب ثم

يضمرانه، وتروي ثانيتهما قصة رجل وجد حبه ثم أمضى زمن السرد كله في الهرب منه. إنه نوع من التوليف الطبائقي يقوم بنائياً على تداخل فصول كل من القسمين تبعاً لقطعيّات دلالية تربط بينهما وتنبؤ هذا التوليف<sup>٦٠</sup>. وفي رواية كالفينو: "نعم مسافر في ليلة شتاء" ١٩٧٩ م، تتداخل قصص عديدة وتشرحها وقصص فراءاتها على نحو يخلق من تواتر التوليف وكشافته بنية سردية متخمة بتداخلاتها الحكائية تؤكد أولوية امتلاء المخزون الذاكري للروائي بحكايات غير قابلة للتضروب كما يؤكد ويرغب كالفينو نفسه<sup>٦١</sup>.

لكن هذا البناء الروائي التوليفي ذا الجذور السينمائية يندفع إلى حدوده المفرطة في بعض التجارب الروائية العربية: ففي روايات صنع الله إبراهيم مثلاً، ومنذ روايته "نجمة أغسطس" ١٩٧٤ م، ثم "للجنة" ١٩٨٠ م، يصل الاحتفاء بالتوليف حدّاً يتأخم الولع؛ إن تصدو معه روايته "ذات" ١٩٩٢ م مهرجاناً حقيقياً من المختارات الصغيفة غير المؤسلة روئياً في الغالب الأعم من الحالات، تتجمع في فصول متناوبة مع الفصول التي تلاحق حكاية ذات، منذ بداية النص الروائي حتى نهايته. إنه نوع من التوكيد الفكري في قالب ذي شكل حيداي ظاهري، يبدو كأنه لا يتجاوز في هدفه تكبير القارئ بالسرعة العام التاريخي السياسي الاقتصادي بالسرعة الاجتماعي الذي تجري فيه أحداث حكاية ذات، في حين أنه يستهدف أولاً إدانة هذا الشرط. إن الإسراف في جميع تفاصيل وثائقية مختلفة المصادر ذات مؤشر سلبي إلى واقع قائم، وتوليفها بغير أسلبة بالتوازي مع المادة التخيلية التي تحكي عن حياة ذات، تحمل توكيدات الفكرية المشار إليها في صيغة بناء هذا العمل نفسياً: شيئاً ما أشبه بعصا "مسمّراتي" ينقر بغير كل سلسلة مكاشفاته المؤرقة كي يوقظ وعياً غافهاً.

### ٤. الرؤية الرباعية:

عام ١٩١٦ أنجز غريفيت فيلمه "التعصب"، والفيلم يعتمد توليفاً لا ربع حكايات من أزمنة تاريخية مختلفة لتدلم كل منها نموذجاً تاريخياً للتعصب، وأولها سقوط بابل بيد النشاة الفارسي كورش، بسبب تعصب الكونة، وثانيها صلب يسوع المسيح بسبب تعصب الأحيار اليهود، وثالثها مذبحة بارتليمي التي قُتل فيها في إحدى ليالي عام ١٥٧٢ قرابة خمسين ألفاً من البروتستانت، ورابعها اتهام عامل بري

بجريمة قتل انتقاماً بدوره ضدّه أرباب العمل لا شتراته في اضطراب عمالي مطلي.

هذه الصيغة الرباعية للسرد لم تكن جديدة تماماً آنذاك؛ على الأقل كل أمام الناس السرد الرباعي لقصص القسم الأول من الجزء الثاني من الكتاب المقدس - العهد الجديد - أي التأنجيل الأربعة المتتالية فيه - إنجيل متى، إنجيل مرقس، إنجيل لوقا، إنجيل يوحنا، مع تباين النسبية، التي تعود كما فسرها عباس محمود العقاد إلى تباين خصائص الجهة التي توجّه إليها كل منها<sup>١٠</sup>. وقصص جوناثان سويتف الأربع في مؤلفه الشهير: "رحلات جولييفر" ١٧٦٦ م، لكن سحر الفن البصري الجديد، ومهارة إبداع سينمائي من طراز غريفت، ومن ثم المقدرة الفنية والتعبيرية العالية للفيلم، مضافاً إلى ذلك نسبة تباين أجزاء الرباعية الإنجليزية، وتماثل شخصية جولييفر في رحلات الأربع، كل ذلك ساهم على ما يبدو في توكيد القيمة الفنية الخاصة في رباعية غريفت السينمائية، وتحويلها بعد ذلك إلى نموذج يهتدى في السرد الروائي والسرد السينمائي في آن ما.

هكذا غدا السرد الرباعي بوصفه منظوراً ذا وجه أرملة إلى قضية واحدة، أو بوصفه رؤية واحدة إلى قضايا أربع أحد المؤثرات ذات الطلاقة التشكيلية والفلسفية الهامة في بناء السرد الروائي.

في "الصخب والعنف" ١٩٢٩ م. ولويل فوكسر تعرف على الرواية ذات الرؤية رباعية الوجود عبر مأساة انحلال أسرة أمريكية أرسنقراطية في الجنوب، في إطار الانحلال العام الذي أصاب هذا الجنوب بعد الغزو الشمالي له، من خلال حكايات أربع من حياة الأسرة وعلاقات أبناؤها تحكيها أربع شخصيات، أولها: بنجي المتهو، وثانيها وثالثها: شقيها كورتن وجاسن، والرابعة من الأسرة نفسها، أما الرابع فهو المؤلف.

إن كسلاً من هذه الحكايات تكشف إلى جانب تباينات رؤية شخصيات الرواية إلى الأحداث فكشفاً نفسها خصائص كل شخصية منها: عاطفية بنجي وطاقه الحب غير المشبعة لديه، وحساسية كورتن ومنظوماته القيمية المتأصلة، وجشع جاسن وأنانيته وتهالكه على الثروة، وموضوعية المؤلف وحرصه على الحقيقة.

ويتمتع الروائي الأيرلندي نورمان داريل الشكل والرؤية الرباعية في عمله الروائي ذي الأجزاء الأربعة: "رباعية الاسكندرية" ١٩٥٧ م<sup>١١</sup>؛ إذ يُروى كل جسد منه وهي على

## ليس في أدب "كالدويل" غير المحاورات والأحداث، الأعمال، والتصرفات لأن هؤلاء الروائيين لا يقدمون غير مشاعرهم الشخصية

التوالي: "جوستين"، "بالتازار"، "ماونت أوليف"، "كليا" من منظور شخصية مختلفة، فيتباين مع سابقه ويحدث ما كان قد تعبّقه القارئ بوصفه حقيقة نهائية.

ولعل لفيلم "راشومون" ١٩٥١ م دافع الصمت الذي حققه المخرج الياباني أكيرا كurosawa عن قصتين للكتاب الياباني المنتصر عام ١٩٢٧: ريويسوكي أكاتاجوا دوراً لا يقل عن دور عمل غريفت، في لفت النظر إلى القيم الفنية والفلسفية التي تحقّقها السرد رباعية الوجود؛ حيث تضع حقيقة مقتل رجل من طبقة النبلاء يعترضه قاطع طريق فيمَا كان يجرّ مع زوجته طريقاً في الغابة فيفتصب عبر حكايات أربع يحكيها على التوالي كل من: الزوجة والحطاب وقاطع الطريق وروح الزوج القاتل.

وعلى الرغم من القيم التي حققتها الأعمال رباعية الوجود، في المنجز السينمائي والروائي، فقد كان بمقدورنا دائماً أن نشاهد أو نقرأ أعمالاً ثنائية الوجود أو ثلاثية أو متعددة الوجود، لكن الرؤية رباعية الوجود لا تزال تحتفظ بقوة بنائها وتأثيرها وفيها الجمالية والانشائية والفلسفية الخاصة.

### عين الكاميرا:

في سنوات الحرب الأهلية والثورة المضادة، التي تلت تولي السوفييات السلطة في روسيا، انصبّ الاهتمام على ما سُمّي لاحقاً "الفيلم التسجيلي"، إذ نشطت السلطة الجديدة لتسجيل تقدم جيشها الأحمر في مختلف جبهات القتال، والتفريعات التي أحدثتها الحكومة الجديدة. كانت النسخات السلبية لهذه الأفلام تتجمع لدى شاعر شاب عاشق للسينما يُدعى ديفيد فيرتوف، فينتولى موتاجها للعرض الإخباري السينمائي، قبل أن يتولى جمعها كلها في شريط واحد طويل، من ١٣ فصلاً، يستمر عرضه ثلاث ساعات

بعنوان: "الذكرى السنوية لثورة أكتوبر" ١٩١٨ م، وهو الفيلم السوفييتي الطويل الأول؛ الفيلم الذي خرج منه فيرتوف، بنظرية استقطبت بعد ذلك كثيراً من المؤيدين والمعارضين: "عين الكاميرا"، التي تنص على الاحتفاء بالدور التسجيلي المباشر لعين الكاميرا ذات الخاصية الفرمسية الموضوعية التي تتفق في ذلك على العين البشرية، عين الكاميرا التي تلتقط الوقائع والحياة مباشرة وكما هي، بعيداً عن التمثيل والتزيين والمآل.

لقد كانت لا انفصالية الآلة في منظور فيرتوف الضمانة المثلّي للحقيقة. ولكي تقوم الكاميرا بمثل هذا الرصد المفاجئ الأمين للحياة في واقعها ومجرياتها الحقيقية فقد تطلب الأمر تطويراً متلاحقاً لها وصولاً إلى مرونة ودقة في الأداء تتيج مثل هذا الدور<sup>١٢</sup>.

ما لهم هو أن الرواية قد تلتقت هذه النظرة السينمائية، فيز ما يمكن عدم الملح الأعم في الرواية الأمريكية وهو: الواقعية الموضوعية، التي يطغى أرست همنغواي، وارسكين كالدويل، وجون دوس باموس، وجون شتاينبك، وهو الخط الذي تمارسه على نحو جلي أعمال الأمريكي ولیم فوكسر، التي تتجاوز المراتي الملاحظ من الخارج باتجاه الأعماق البشرية وحرارة دأعياتها ومونولوجاتها وقيمها التعبيرية والفنية:

"ليس في أدب كالدويل غير المحاورات والأحداث، الأعمال والتصرفات، إن هؤلاء الروائيين لا يقدمون لنا مشاعر شخصياتهم أو أفكارها، بل بل وصفاً موضوعياً لا أعمالاً ولا لكالها، وباختصار محضراً لسلوكلها أمام موقف معين". هذا ما يلتقطه ويشير إليه آدموند ماني صاحب كتاب "عصر الرواية الأمريكية" ١٩٤٨ م<sup>١٣</sup>.

إنها عين الكاميرا التي تلتقت بعض تجارب الرواية الفرنسية موضوعيتها الباردة، منذ "الفتيان" ١٩٣٨ م لـ سارتر؛ إذ أقام حواراً مشيراً بين المحيطة، وحدايتها ولا مباليتها، المرحقة وأعماق بطله "زوكاتان"، حواراً يدفعه إلى غشيان دائم، وصولاً إلى الرؤية المتطرفة لهذه القضية، لدى بعض ممثلي الرواية الفرنسية الجديدة وخاصة آلان روب غرييه، الذي لم يكتف بالانحياز إلى مظهر الأشياء وسلوكلها المريبة، بل سعى إلى إقصاء كل تأثير أو تقاعل إنساني مع هذه الأشياء.

لكن الرؤية السينمائية للأشياء كما يسميها مارسيل بروست، أو "عين الكاميرا" وقصاً



جلس في المكان نفسه من المهقى المجاور للبحر، الكرسي الأسود و المنفضة الرمادية و النادل التحيف الذي لا تفارق شفتاه السجارية ، أمامه دائماً تتصطب اللوحة الفاتنة، تطرح عليه الأسئلة ذاتها ، بإلحاح هذه المرة: السيدة الغامضة الملامع تشد شعرها إلى الخلف بمبديل أسود .. العيمان الثاقبتان والضم المزوم على شاكلة قبلة طفل.. وشبه أثر نفاص خفيف يحاصر الجفنين والنظرات.. أشعل سيجارة وظل يحرق في اللوحة المعلقة بناية قهته.. اللوحة موقفة باسم بيكاسو.. ظل يصق فيها بعينين جاحظتين وملامح رثة.. وكان صامتا طوال الوقت.

بيكاسو أيها اللعين، لماذا تعترض طريقي مرة أخرى؟ هل ستظل طوال العمر تماكسني هكذا بظلالك الراهبة؟ أنت لا تعرف أن لوحة من لوحاتك كانت جسر العبور إلى المتاهة هذه ، اللنة! ما هذا الذي يسمونه الحب؟ اللوحة نفسها التي جمعتني لهذه الحرون التي .. أقصد التي بعثرت أوراقي وهزمت الأعماق.. أنا الصلب الفيندي الذي لم تكشف ضعفه امرأة.. أنا الذي كان الأصدقاء ينعوتوني بالجبل القاهر، كان سعيد كل مرة يأتيني بنيل عشق إحداهن لي محاولا خلخلة مشاعري وقياسها فأجيبه بهدوء ممازحا:

- هل قمت بقياس نبيضا ؟ هل تجولت بأعماقها لتتأكد ؟ لماذا لم تعشقك أنت إذا؟

فنفجرت مما بالضحك.. وفيمزني بعين مرعدة دلالة على أنني شاطر.

وقف النادل ونظر لي مليا ليثير انتباهي إليه ، كنت مشغولا بمعاينة اللوحة ، لست أدري لماذا يدخل إلي أنها تجسد ملامح حنان ؟ راح النادل يسمح المائدة بلين ، طلبت قهوة سوداء كالمتعاد .. جو الصالة حزين وفاتر طيلة الوقت .. وكنت حزينا أيضا وفاترا ، وحدها اللوحة ظلت تعلق بالصمت .

لكن لماذا أصبحت مهتما بها إلى هذا الحد؟ هل أصبحت مجتونا حد القرف ؟ أمس حكت لي عن أشياءها الخاصة وهمومها الذاتية .. ثم قالت لي أنها تحتاجني وأجهشت بالبكاء .

صعب جدا أن تتصور أن شخصا ما يفكر فيك خصوصا إن كانت فتاة مليحة ومثيرة مثل حنان ، عندما التقيتها أول مرة في معرض الفنان الإسباني بيكاسو ببهو الكنيسة الإسبانية لم تحرك في أي إحساس، لكنها عندما هانفتني مساء شعرت بهاترا ذات داخلي ارتجت له عواطفني، سددت اكتشاف أن الفراغ الذي كنت أتوارى خلفه قد انهار ولم يعد له من وجود سوى بقايا كبرياء زائف.. قالت لي أنها أعجبت بروايتي الأخيرة وتريد أن تتلاقى ، وقالت إنها وجدت بعضا منها في كتابتي وقالت أشياء أخرى لم أتذكرها وكادت أن تعصف بها نوبة بكاء وتواعدنا على اللقاء بمقهى الليل ، كان صوتها مبعوحا وكنت طوال المكالمة أكتفي بتحريك رأسي ولفظ بعض الكلمات المقتضبة ..

حضرت القهوة ، وضعت على الطاولة من طرف يد خفيفة بهدوء وعناية ، انصرف النادل مراوفا الزين والكراسي والذخان، أما أنا فلا أبرح اللوحة .. دخلت فيها ورحت أتقصى مفاتها بحثا عما يشبه أصداء تهجس بداخلي مثل البهاق .. القهوة ساخنة واللوحة متاهة ، صلت يقودني إلى مسلك حيث الندم بصيرة من الحيرة .. وحنان تطلق صفائرها وترقص مثل الهواء الناعم في التفاصيل الغممة، وأنا مثل الفرس الهائم أعرك المسافات المستوحشة خلف ريعها مثلما لو كانت هزت بالروح معها، في تلك الجلسة كان قهصدا غامضا وكانت زواها مبهمة، طرحت عدة أسئلة لم تتلق عليها إجابات، خفقت بصبرها قليلا قبل أن تفرق في نوبة من البكاء ، وظل كأس المصير باردا وحزينا .. انصمعت وظل الكأس شاهدا على الغياب .. أحسست وطيفها يغرب أن شيئا مني ذهب معها .

### الرشفة الأولى

تتحرك اللوحة لتخضعني زويعتها ، تدخل من العينين لتخرج مع دخان السيجارة، دخولها سحر وخروجها ميلاد ..

### الرشفة الثانية

سيجارة تشعل من أخرى، و(حنان) تجمع حزنها وتغرب عن عالمي الخاص، وكلما اختفت شع ضميمها بداخلي، ترى هل سقطت أخيرا؟

### الرشفة الثالثة

تزحزح بصري قليلا عن اللوحة، فقد اشتبكت اللوحة وحنان في وصل حميم لم تفسده سوى عاصفة التصفيق التي داهمت المهقى عقب تسجيل فريق برشلونة لهدف ضد فريق ريال مدريد .

### الرشفة الرابعة

أحاول أن أدون ما أحسه بخصوص حنان والعالم والمهقى والتصفيق والمرأة والحب والنفس الأمانة بالموء واللوحه وبيكاسو، في شكل رواية لكن التركيز يخونني، لماذا يا سعيد؟

- أنت لم تصق بعد ، لذلك لم نستطع أن نتأمل مشاهد الحب وهو يقاوم عذاباته ويكابد أحزانه .. أنت محب فاشل .

### الرشفة الخامسة

ها أنا إذن أقع فريسة للحب، أصبحت أدمن هذه الفتاة مثلما أدمن الجمعة والتمهي ووو... لكن هل يليق بي أن أخبر سعيد، هل سأستجيب به في هذا الأمر أيضا ليتشقى بي ويحفظ بي الأرض ويضحي بي في كل الدنيا؟

### الرشفة السادسة

أصور نفسي خارجا من جلده في الليل القاسي، أغلق بهوء باب غرفتي بالسطح وأتسل إلى الشاطئ لأنام صراصير الليل ثم أعانق النوارس وأبكي كطفل سرقه الزحاح من أمه، أجالس الققط وأحكي لها الذي جرى، أتأمل جلال البحركي أسترد بهائي القديم، أبكي لأنني أحس بالظلم، المدينة تفرق في النوم ولا يتجول في الشوارع الناعسة سوى الصمت والخوف والبرد ، أ هذا هو أحب بي سعيد؟ تبأ لك أيها القرد!

### الرشفة الأخيرة

أمامي الكراسي والريشة وحولي يشع الفراغ مداه، ترى هل تصلح هذه المادة موضوعا لرواية يا سعيد ؟ قلت ، وظل سعيد صامتا فقط حرك رأسه .

# الرؤية الكرنفالية للعرض المسرحي عند محمد بلهيسي

د. مصطفى رضائي - المغرب



حينما نستحضر اسم المبدع محمد بلهيسي، نستحضر معه أهم مدينة تازة وبكاملها، بل حين نستحضر اسم تازة، نستحضر على التوا اسم محمد بلهيسي. فقد ارتبط في أذهاننا نحن المسرحيين هذا الاسم بذاته، حتى صار لا يذكر أحدهما إلا مقروناً بالآخر، وإن كنا نعرف أن هذه المدينة أنجبت علماء وفقهاء وفنانين في مختلف المجالات. ولكن محمد بلهيسي يشكل رغم كل ذلك حالة خاصة، لأنه عرف كيف يسمو بهذه المدينة لتصبح قبلة الفنانين والأدباء وطنياً وعربياً، بفضل علاقاته الفكرية، فتهاربت تعامل مع الروائي، والقصص، والشاعرين، والمغني، والمؤرخ، والفكر، والسينمائي، تعامله مع المسرحي، هادياً كان أم محترفاً، دون اعتبار للخلفيات الفكرية والأيدولوجية، لأن الحضور الإنساني والفني عنده أسبق من غيره.

ومن جهة أخرى، إن مدينة تازة بكونياتها الحضارية، ورومها التاريخية والثقافية، وحتى الجغرافية تحضر باستمرار في أعمال محمد بلهيسي تصويرياً أو تلميحاً، ويبدو أن ارتباطه بالاحتفالية جاء نتيجة ارتباطه الصوفي ببعض تلك المقومات وما تحمله من خلفيات سوسيولوجية وجمالية، ففنيهاً عشق فن المحزون، وتشبع بجو الترانيل الصوفية وفنون القول والفناء، والرقص الشعبي، وكل ما يرتبط بالتراث، حتى أضحت هذه التراث سمة لازمة لإبداعاته المسرحية وغيرها من الإبداعات التي يمارسها عن طريق الهواية لا التخصص، ومنها هواية التشكيل والزجل اللذين سيكون لهما تأثير كبير على عملية بناء العرض المسرحي عنده كما سنرى.

ولكن يبدو أن مشقه الفن المسرح لا يضاهيه أي عشق آخر. فقد اكتوى بناره، وتذوق حلالوته ومرارته منذ الصبا حين التحق بجمعية «الولاء» تحت إشراف بعض فنانا المدينة آنذاك، مثل محمد بناني، وينبوس، والحاج النصيري، ودشن بدايته في التشخيص ضمن مسرحية «بيت الأحرار». كما دشّن بداية التأليف بمسرحية «مقام النور» التي مثل فيها بعدما قام بإخراجها الفنان محمد الموفير (١)، ثم ألف نصين آخرين هما «سبيدي النسي»

في مجال الإخراج، نستحضرها في إطار فعل التواصل، وأشكاله التواصلية في المسرح الغربي، كما في المسرح العربي عامة - تظل مقرونة بفعل التجريب المؤسس، لأنها تمثل درجة البدء في الإبداع، أو لنقل هي درجة التأسيس في هذا الأبداع، وهي كلها مصطلحات قد تمنى شيئاً واحداً في الخطاب المسرحي العربي، ويتعمق فيها هاجس واحد هو كيف نتواصل مع الجمهور، وكيف نحقق عرضاً مسرحياً يحترم ضوابط الفن الدرامي، ولا يلغي الخصوصية المحلية في بنائه الفني والجمالي.

وهذا ما سمى محمد بلهيسي إلى تحقيقه غير الاشتغال على ما توفره أشكال التعبير الشعبي ضمن الهيات بصرية وسمعية وحركية، حتى يوظف لعمله المسرحي ما يفي بجميع الحواس. وهو في ذلك يواجه الواقع، ويستطق الذاكرة، ويستحضر رموز التراث والتاريخ، ويستعين بمختلف أنماط التعبير الشفوي والبصري، من إيقاعات غنائية، ورقص شعبي، وتراثيل وقطوس صوفية، وآلات تقليدية ومنغمات وأحجام تراثية وغيرها.

وإلى جانب هذا الشغف العام بالتراث والاشتغال عليه في عروضه المسرحية، نلاحظ حرصه الدائم على توظيف بعض صيغ التراث المحلي، وميله إلى استغلال الجماليات البصرية المحلية لإضفاء الطابع الجمالي الاحتفالي للممتع والمثير، خصوصاً فيما يتعلق بالجانب السينوغرافي وما يرتبط بتقسيم الركع وتأنيته. وفي هذا الصدد نلاحظ ميله إلى استغلال الفضاء المفتوحة كالأسواق والمواسم، والحفلات، وما تزخر به من ألوان التعبير القروي والجماعي، مثل المداحين والرواة، وأشكال الفرجات الشعبية الأخرى، وما تقتضيه من اشتغال على الخطوط الدائرية، فيما يخص تقسيم الخشبة، وتوضع الممثلين، وما يملأ المجال البصري من ألوان ونحو ذلك مما يندرج ضمن الجماليات البصرية، ويضفي الصبغة الكرنفالية على العرض المسرحي برمته.

شفيماً يرتبط بمسألة تأثيث الركع، نلاحظ أن محمد بلهيسي بشكل عام يمدد إلى طرء الفضاء المسرحي بالأحجام المعلقة،

وبواب الدنيا». وبهما دشّن رحلته في الإخراج. وهي رحلة تتوق الثلاثة عقود قدم خلالها بتجارب متعددة، وأخرج نصوصاً لكتاب توعدت توجهاتهم الفكرية والجمالية. ولكن حضور التراث في كل من هذه الأعمال ظل يمثل السمة الثابتة لرويته الجمالية فيما يخص العرض المسرحي. بدأ «سبيدي النسي» وبواب الدنيا، مروراً بنصوص عبد الكريم برشيد الاحتفالية، وصولاً إلى «يا قاضي القضاة»، بل إلى «مقامات الكناط» التي هو بصدد إنجازها كما يؤكد ذلك ملفها التقني الذي أطلقنا عليه. وهذا أمر طبيعي جداً إذا ما أخذنا بعين الاعتبار تشعب محمد بلهيسي بالاحتفالية، وبالرؤية الكرنفالية منها على وجه الخصوص. والمعروف أن التراث يشكل دصاصة جوهريه في المسرح الاحتفالي، إلى درجة يصعب معها الحديث عن المسرح الاحتفالي بعيداً عن التراث كما يؤكد ذلك البيان الرابع للمسرح الاحتفالي بقوله: «إذا قلت الاحتفال قلت التراث، وإذا قلت التراث فإن ذلك لا يقتضيك الرجوع إلى الخلف، لماذا لأن التراث في حقيقته حضور واستمرار، إلى ما بعد الآن. إنه شاهد على فعل التثقيف، شاهد على أنه لا شيء ساكن ولا شيء ثابت، فلا وجود إلا لهذا التحول المستمر والتلاحق» (٢).

ولأجل ذلك، فنحن حين نستحضر تجربة محمد بلهيسي المسرحية، ولا سيما





كالسوري، والقصور، والخيام، والأسواق، والمساحات العمومية، بأثاثها الشعبي المتنوع، فيركّز على الجسم أكثر من تركيزه على الجرد، مع الاستعانة بمبدأ التشكيل قدر الإمكان تجنباً للواقعية المباشرة من جهة، وحرصاً على تأكيد تقنية الامتلاء من جهة أخرى، لأن في امتلاء الركب امتلاء للحقل البصري، ومن ثم امتلاء في الفرجة المسرحية ذاتها.

إن لتقنية الامتلاء عند بلهيسي وظيفة جمالية بالأساس، دون إهمال للوظيفية المعرفية والفكرية طبعاً، فهي تُلقي المساحات الفارغة، وتُملأ الحقل المرئي، وتعيد الملل والرتابة عن المتلقي، وتجعل حواسه ومداركه حاضرة ودائمة الاشتغال. وحتى في الحالات التي نسميها بياضاً كما قد يضطر إلى ذلك أثناء تغيير المشاهد المسرحية مثلاً - يملأ ذلك الفراغ بما يوهّر الامتلاء بواسطة اشتغال حاسة السمع عند المتلقي بالمرددات، أو الأغاني، وما إلى ذلك، وإلى جانب مسألة تأثيث الركب، تجده يؤكد تقنية الامتلاء هاته بكيفية توظيف الأزياء المسرحية، لتقديم الشخصية في جانبها الظاهري والتعبيري، فإضافة إلى دورها الوظيفي في تحديد الشخصية اجتماعياً ونفسياً، وكذا دورها في بناء الأحداث وتطورها، وما قد تحيل عليه دلاليّاً في سياق مكونات العرض العامة، فهي تقوم بدور جمالي، لأنها تبهّر العين، وتمتعا بما تقدمه من تنوع في الأشكال والألوان والمقاييس، فمن المعروف أن محمد بلهيسي يوظف الأزياء التراثية والثقليدية، مثل العبايات، الفضفاضة، الجلابيب، والسلاخيم، والقباطين، والقمصنات، والعصامات، والطرابيش، والبالغي، والتمال، وغالباً ما يضي على هذه الأزياء طابع الفنتازيا، رغبة منه في إثارة الفضول والذهشة لإشغال الحواس والذهن معاً.

ويلاحظ أن بلهيسي يقتني مادته الخام لتفصيل هذه الأزياء أو تشكيلها من المواد المحلية الأصلية، تأكيداً لإصراره على تاصيل الخطاب المسرحي، وربط مسألة التجريب بالمكونات والأدوات المحلية، وما ترتبط به من صيغ وأشكال تعبيرية قادرة على اختراق أطوارها المحلي، لتحقيق وظيفتها التواصلية في بعدها الإنساني الشامل، خصوصاً فيما يتعلق بالوظيفة البصرية للغة المسرحية. وهي لغة كما رأينا تهف إلى تحقيق مبدأ الامتلاء عن طريق الأدوات

الأعراس التي ألفها عبدالحق الزروالي وأخرجها، ثم شخصها هو نفسه بمفرده، وكذا مع مسرحية «الزغنة» للمرحوم محمد تيمد ذات المثل الواحد أيضاً، ولما أخرجها محمد بلهيسي من جديد، قدمها بممثلين متعددين انطلاقاً من تقنية الكتل ومبدأ الامتلاء، بحثاً عن أسباب توفيق الكرنفالية للعرض المسرحي. ويبدو أن وراء هذا الاختيار في التعامل مع مكونات العرض المسرحي من مطلق مبدأ الامتلاء ما يبرره، ولعل أقرب تبرير نقده في هذا المقام، هو تشبيهه بالثقل الاحتفالي، والاحتفالية كما نعلم تركز على مبدأ الجماعية، وعلى ضرورة استغلال الصيغ التعبيرية السمعية، والبصرية، والحركية، وما توفره من دلالات الإيحاء والبالغة، وقدرات على الإيهام والأدهاش والإمتاع؛ وطبعاً على الممثل وطاقاته الفردية، سواء في تعبيرة الجسد، أم في ملامحه وقسماته، أم في أدائه الصوتي ومزملاته الفنية كالغناء، أو الغزف، أو الرقص، وغيره... وفي هذا الصدد بين محمد بلهيسي موقفه من الممثل فيقول «الممثل عندي له كل حرية التصرف، في حدود ما أرسمه كمخرج، الممثل لا بد أن يفجر أحاسيسه، فهو في هذه العملية يساعديني على معرفة كنهه ويواظنه. وبهذه العملية أستطيع أن أخلق لحمة بين كل التشكيلات الحركية التي يؤديها جميع الممثلين» (٣).

إن محمد بلهيسي صانع فرجة، ولما كانت هذه الفرجة لا يوقرها عنصر من خارج بناء العرض وتضاهر كل مكوناته الأدبية والفنية

السينوغرافية المتميزة بأحجامها وأشكالها وألوانها، وكذا بالأفضضية المفتوحة ذات الخطوط الدائرية، وما زخر به من أنماط التعبير الشعبية الشفوية والحركية والبصرية كذلك.

ومتشياً مع مبدأ الامتلاء في عروضة المسرحية، نجد محمد بلهيسي يعتمد تقنية الكتل المسرحية في مجال التشخيص، فهو لا يركز كثيراً في إدارة الممثلين على البطل الفرد، وإنما يركز على المجموعات والكتل، وهو ما يبرز خلو مسرحياته من الممثل النجم. فإذا كان بعض المخرجين يستعملون بالممثل النجم لملء بعض ثغرات العرض، فإن محمد بلهيسي يفضل الاستعانة بالكتل، ويركز على الفعل الجماعي، وعلى التسيق بين كافة عناصر العرض لتحقيق التناغم فيما بينها، ما دام ذلك التناغم هو أساس نجاح العمل المسرحي الذي لا يبرز إلا في إطار الكلية. أما الممثل، فبالرغم من أهميته، فهو لا يشكل عنده إلا عنصراً وظيفياً ضمن ذلك النسيج الكلي، ولكنه مع ذلك عنصر أساسي ولا غنى عنه، بل ولا يمكن أن يقوم مسرح بدونه. بيد أن أهميته عند بلهيسي تبرز ضمن الكتلة التي هي جزء من فعل امتلاء العرض المسرحي.

ويتضح حرص بلهيسي على فعل الامتلاء كذلك من خلال تقديم عروض مسرحية بشكل جماعي، وإن كانت هي أصلها مسرحيات فردية، أو بممثل واحد، كما هو الشأن مع مسرحية «جنازية

والثقافة، فإننا وجدناه يستعين بكل الصيغ والأدوات التي تساعد على توضيح مظاهر الادماء والإمتاع. فالعرض المسرحي يفني بتعدد عناصره وحسن استغلالها، وبمركبته وقدرته على شد الجمهور بما يتضمنه من طوابع كرنفالية، ومحمد بلهيسي من المخرجين الذين يتعاملون مع اللغة المسرحية الشاملة بحثاً عن أسباب امتاع الجمهور، ومخاطبة كل حواسه ومداركه. فهو يرى أن لا شيء أنجع من تعدد الحركات، وتوقع عناصر العرض المسرحي ومكوناته، واشتغالها وتشكيلها داخل سيقانها. لهذا يلع على جماعية هذه العناصر وتانسفها لتحقيق ما يسميه بالعرض المتكامل. ويقول: «أنا اقتل الصورة كي أحييها من جديد.. فالحركة عندنا لا يمكنها أن تتضح أو تتمز إلا في تعدديتها. كما أنني اعتمد الخطوط المتحركة كمنهج وكأرضية لرسم التشكيلات الحركية.. العمل المسرحي أو العرض المتكامل يتطلب منا خلق حزمة تربط المتحرك بالجامد والمختبر بالثابت، بمعنى آخر لا يمكن للتوابع أن تبقى جامدة أمام عيني» (٤).

والملاحظ أن محمد بلهيسي ظل وفيّاً لمنهجه في الإخراج، مرتبطاً بالتصور العام فيما يتعلق بتأثير الفضاء الركعي، وإدارة الممثلين، أو ما سميناه بالرؤية الكرنفالية. فالعرض المسرحي عنده بمثابة حفل شعبي أو كرنفال يهر العين ويمتع الأذن، تحضر فيه الحركية والفعل الجماعي، وتتمتع الأفضية التي غالباً ما تمتد إلى صالة الجمهور.. بل إن بعض عروضه تبدأ من خارج قاعة العرض نفسها، وتنتهي إلى الشارع أحياناً. وكثيراً ما يشارك الجمهور في الفعل المسرحي بترديد أغان ومرددات، أو بالقيام بأفعال تقني الأحداث، وما إلى ذلك ما يؤكد شيع بلهيسي بالرؤية الاحتفالية الداعية إلى تكسير الحدود الوهمية بين الصالة والركع، وتجاوز الجغرافية الضيقة والمقننة للخشبة الإيطالية، وجازية النص المنق، والأداء المقتن سلفاً للممثل.

والجدير بالذكر أن هذه السمة المتعلقة بمنهج بلهيسي في الإخراج، لا تطبق على تصوم عبد الكريم برشيد الاحتفالية التي أخرجها فحسب، ولكنها تطبق كذلك على كل النصوص الأخرى التي أخرجها مؤلفين لم يتخذوا التصوم الاحتفالي، مثل عبد الحق الزرواني، وأحمد

العراقي، وقمري البشير، ومحمد المعزوز، والمروحمين محمد تميم، ومحمد مسكين، ومحمد الكفاح.

وفي مسرحية «صالح ومصالح» (٥) التي أخرجها محمد بلهيسي، وقدمها ضمن فرقة «الواء» خلال المهرجان الوطني الواحد والعشرين لسرح هواة بتطوان عام ١٩٨٠، نجده يدمج قاعة المترجمين بالخشبة، ويدفع الجمهور إلى ترديد بعض الأغاني الشعبية، ويقدم الأحداث داخل فضاء المقهى بصفته فضاء مفتوحاً يسمح بمثل هذا الحوار المرتجل بين الجمهور والممثلين، ويساعد على كشف الخدع المسرحية حتى يدرك المتفرج أنه فعلاً في مسرح احتفالي مطالب بأن يشارك فيه:

### حضور التراث في أعمال البلهيس ظل يمثل السمة الثابتة لرؤيته الجمالية فيما يخص العرض المسرحي

المخرج: (يخاطب الجمهور) خوتنا لعزاز، الرحلة بدأت والسما ضوات، الخادم: (يخاطب رواد المقهى) بركاوا من الفوات، المخرج: غادي تساعدونا بشوية ديال السكات، وباب المناقشة راء مفتوح لكل واحد هيك كيلمن فتفسه القدرة على الحوار.. معنا في الفرقة الثنائي هينة ومرورق، ومسامم الفكهي المحبوب ادريس بولحايين، الرواد: (يصفقون).

المخرج: قال الخير.. كنشكركم على هذا التشجيعات التي قبل وقتها، إنما ما فيها باس، والأآن مع السرحية» (٥).

أما مسرحية (السرجان والميزان)، فتقدمها بمعلم الحي الجامعي لكتية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهرز بافس سنة ١٩٧٧. وتبدأ الأحداث وسط الطلبة خارج المطعم، ويرغم الممثلون الطلبة على المشاركة في الفعل المسرحي عن طريق الارتجال، الشيء الذي جعل العرض لا ينطلق في موعده الأصلي كما حدده المخرج، ويتجاوز النص ما ألفه المؤلف عبد الكريم برشيد.

وفي مسرحية «عرس الأطلس» التي ألفها عبد الكريم برشيد أيضاً، نجد المخرج محمد بلهيسي يوظف مجموعة من الصيغ التعبيرية الاحتفالية التي تبرز شعبية العرض المسرحي. فقد استغل فضاء الموسم، وبنى عليه كل المكونات والملاحق الأخرى، كالقيام المنصوب، وحلقات الرقص، والحرف الشعبية، والألعاب البولونائية، والمهاضي التقليدية، وغيرها مما يدل على فضاء الموسم. وقد ساهمت هذه الملاحق في تأكيد الطابع الاحتفالي للمرض المسرحي، لأنها أرغمت الجمهور على المشاركة في الأحداث - ولو من بعيد - كما لو كان فعلاً في موسم حقيقي. وفي هذه المسرحية أيضاً، نجد أن المخرج جعل العرض مفتوحاً بدون مقعدة محددة، إذ تبدأ الأحداث من خارج القاعة. وحينما يدخل الجمهور، يجد الخشبة مفتوحة بلا منائر، والراوي يحكي حكاية أطلس بشكل تلقائي كما لو كان في حلقة شعبية، والتاس يتحلقون حوله ويسألون، ويجاورونه بشكل مرتجل.

ومثل هاته التقنيات الاحتفالية التي تتوسل بالارتجال، غالباً ما تتكرر في أعمال محمد بلهيسي المسرحية التي أخرجها، سواء أكانت من تأليفه، أم لمؤلفين احتفاليين كعبد الكريم برشيد الفزيرة مثل «السرجان والميزان» و«سالف لونجة» و«عرس الأطلس» وإتيالي المقتبي، وعلى باب الوزير» أم لمؤلفين آخرين مثل عبد الحق الزرواني في «صالح ومصالح»، و«جائزتي الأعراس»، ومحمد تميم في «الف ليلة وليلة»، وأحمد العراقي في «عروة يحضر زمانه ويأتي»، ومحمد مسكين في «الزئيف»، وقمري البشير في «يا قاضي الفضاء»، ومحمد المعزوز في «الماء والقرنان»، ومحمد الكفاح في «مقامات الكفاح».

إن هذا الولع بالطوابع الكرنفالية الشعبية التي طبعت جل أعماله المسرحية، تقيد أن محمد بلهيسي مجبول على الاحتفالية. وقد طبقها تلقائياً في عروضه قبل أن يتشعب بمبادئها عن زعي واقتناع حين ظهرت على شكل بيانات وتنظيرات. وكان انتماءه لجماعة المسرح الاحتفالي من قبيل تحصيل الحاصل، فهو احتفالي بطبعه في أبداعاته، بل وحتى في حياته اليومية وعلاقاته مع المبدعين. وهذا ما فطن إليه المخرج عبد المجيد فتيس حينما صرح بأن محمد بلهيسي «يتميز بتبني المقولات الاحتفالية قبل أن تصاغ في شكل بيانات. فالتنوع لتجربة محمد بلهيسي في الإخراج من خلال أعماله الأولى يلمس بجلاء انتماس هذا الشاب - إخراجياً - في حيوية

احتمالية لم تجد آنذاك موهباً ولا مرجعاً نظرياً تستمد منه قوتها ومشروعيتها (٦). ولا شك أن تجاربه المتنوعة، واحتكاكه بكبار المخرجين والكتاب ساعده على إنتاج تجريته وأغناها؛ بل وتوجيهها بوعي شدي، وتأكيدا ضمن الأفق الاحتفالي. ولعل ارتباطه بملحنين كبيرين من اعلام المسرح العربي الاحتفالي يأتي على رأس هذه المؤثرات؛ الطيب الصديقي في الاخراج، وعبدالكريم برشيد في مجال التأليف والتظهير المسرحيين، فنتأثر الصديق واضح بأسلوبه الاحتفالي الفنتازي في الاخراج واشتغاله على التراث. كما أن التوجه الاحتفالي لنصوص عبدالكريم برشيد يظل حاضراً بقوة، رغم أن بلهيسي غالباً ما يتصرف في النص المسرحي باعتماد أسلوب القطيع. وفي هذا الصدد نشير إلى أنه يمد من بين المخرجين القلائل الذين يعتمدون أسلوب القطيع المشهدي الممنهج. وهو بذلك يوفر للتقنيين البطاقات التقنية الكفيلة بمساعدتهم على فهم تصور الإخراج، وتتبع مراحل تطور العرض.

والى جانب الصديقي وبرشيد، استفاد بلهيسي من تجريته الطويلة في المشاهدة وحضور المهرجانات المسرحية الوطنية العربية والدولية. فمن المؤكد أن حضور المهرجانات والمواظبة على مشاهدة التجارب المسرحية المتنوعة يمد في حد ذاته تكويناً ذاتياً كفيلاً بغناء التجربة الذاتية. فقد شارك في جل المهرجانات الوطنية لمسرح الهواء، ومهرجانات المسرح الاحترافي بالمغرب، ومهرجانات مسرحية عربية، كمهرجان قرطاج، وبغداد، وسوريا، والعراق، وفلسطين، والأردن، فضلاً عن المهرجان الدولي بآل هينون حيث استفاد من كبار المخرجين العالميين. بيد أن أهم شيء ينبغي أن نستحضره هنا وتحتل نتحدث عن المؤثرات التي اغنت تجربة محمد بلهيسي. هو أن هذا الفنان يتكئ في تجربيته الإخراجية على خلفية فنية ترتبط بذاته الخاصة. فهو يملك مواهب لا شك أنها من العوامل الأساسية التي وجهته نحو هذه الطوائع الكرنفالية للمسرح المسرحي، فمن المعروف أنه خطلات وتشكيلي يمي جيداً جماليات فن الكاليفراف، وكيفية تشكيل الاحجام والمقاسات، كما أنه زجال يكتب الزجل، ويملك حوسن الأداء، وهفضلاً عن ذلك، فهو عاشق للتراث وأشكاله التعبيرية الشعبية منها على وجه الخصوص، وهذا ما

يسر تجليات هاته الموهبة في مكونات عروضه المسرحية منذ رحلته الأولى في عالم الاخراج المسرحي. وقد تفتقت هذه الموهبة واغتت بنضج تجريته وممارسته الطويلة والمتنوعة.

وما يلاحظ كذلك، أن عروض محمد بلهيسي المسرحية تمثل نموذجاً للبرزخ بين الهوية والاحتراف، فمن جهة تلمس مدى ارتباطه بنصوص تجريبية هادفة تستجيب لأفق انتظار المتلقي الذي يرغب في مشاهدة عمل يحيل على الواقع، ويمالج قضايا لها علاقة بهوميه وطموحاته بوعي فكري متنور، ويتوسل في الوقت نفسه بالأساليب التجريبية في كيفية الاشتغال على مكونات العرض المسرحي، من ادارة المثليين، وتشخيص، وتوظيف للجماليات

### استفاد الكاتب من تجريته الطويلة في مشاهدة وحضور المهرجانات المسرحية الوطنية والعربية والدولية في اغناء تجربيته الذاتية

المصرية في الإضاءة والألوان والأشكال، واستغلال الصمغ التعبيرية الشمعية بهاجس التجريب، والمفاخرة الفنية، والعشق، كما هو حال عروض المسرحيين الهواة المغاربة في فترة تآلق هذا المسرح. ومن جهة أخرى، تلمس صرامة التعامل الاحترافي مع القطيع الركبي، وتأثير الخشبية، ومثلها بالديكورات الضخمة، والأدوات السينوغرافية المتعددة والمبهرة. وهي ميزة طبعتم جل أعماله المسرحية عبر مسيرته الطويلة في هذا المجال. وهي التي أهلت للحصول على جوائز وألقاب في مجال الإخراج وطنياً وعربياً، لعل من أهمها جائزة الإخراج عن عرض «صالح ومصالح» ضمن المهرجان الوطني الواحد والعشرين لمسرح الهواء الذي اقيم بتطوان سنة ١٩٨٠، وجائزة العمل المتكامل عن عرض «عرس الأطلس» ضمن المهرجان الثالث والعشرين لمسرح الهواء الذي اقيم بمدينة أسفي سنة ١٩٨٢، وجائزة أحسن اخراج ضمن مهرجان المسرح العربي الذي اقيم بقرطاج سنة ١٩٨٧ عن عرض «عرس الأطلس» أيضاً. كما نال جائزة أحسن اخراج عن عرض

«ليالي المتبي» ضمن المهرجان الثاني للمسرح الاحترافي بالمغرب سنة ٢٠٠٠. وعن العرض نفسه أحرز جائزة الدرع الذهبي من مهرجان المسرح العربي بعمان في نفس السنة.

ولذا كان بلهيسي قد برهن على زعته التجريبية المستمدة أصلاً من حقل مسرح الهواء الذي تربى في أحضانها، وفيه تكون حتى اضنى احد أهم اعلامه، فإنه برهن من جهة أخرى على مؤهلاته الاحترافية، وحكته في إدارة العروض المسرحية الضخمة. وقد أكد ذلك حين أشرف على اخراج بعض المسرحيات التاريخية، أو الاستعراضية، أو تلك التي تسمى بالملاحم، وعرف كيف يتحكم في إدارة عدد كبير من المثليين فيقو الخمسمائة، وبطاقم تقني ضخم، كما هو الحال في ملحمة «واحة الفرح» التي قدمها سنة ١٩٨٧ بالرائشدية، وليلة سمر في ضوء القمر. وهي كلها أعمال تبرهن على أن محمد بلهيسي يجمع فيها بين عشق الهوية وصرامة الاحتراف. وهي معادلة صعبة يعمل جاهدًا على تحقيقها بحضوره الإبداعي الدائم، وأصراره على الاجتهاد والتجريب، رغم بعض الثوابت الكرنفالية الاحتفالية التي تميز عروضه، لأنها كما قلنا جزء من ذاته وتكوينه. وهي التي تقدره عن غيره، ليصبح أسلوبه في الاخراج أسلوبه هو؛ به تميز وبه يعرف، والتميز كما نعلم مؤشر من مؤشرات الأصالة.

- ١- انظر الحوار الذي أجراه أمين عبدالله مع محمد بلهيسي بجريدة الميثاق الوطني المغربية بتاريخ ٩-١١-١٩٨٥، ص٧.
- ٢- (عبدالكريم برشيد - المسرح الاحتفالي - الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان - مسراته - ليبيا، ط١، ١٩٨٩ - ١٩٩٠، ص١٤٥.
- ٣- من حوار مع نضال محمد علي - جريدة الجمهورية المراقية ٢٧٢٢ع ٢١ بتاريخ ١٩٨٨/٧/٢٠.
- ٤- في حوار أجراه معه الحسن الشامي، جريدة البيان المغربية بتاريخ ١٩٨٦/٨/٢٢، ص٥.
- ٥- هي من تأليف عبدالحق زروالي - مرقونة.
- ٦- مسرحية «صالح ومصالح» مرقونة.
- ٧- دراسة للإخراج في مسرحية عرس الأطلس - الملحق الثقافي لجريدة الميثاق الوطني المغربية بتاريخ ١٨-١٩ تشرين الأول ١٩٨٩، ص٢.

١- بدايات ظهور المصطلح وتطبيقه في الدراسات النقدية:

لعل من أوائل الدراسات النقدية العربية المعاصرة، التي أدخلت مصطلح التنافس إلى النقد العربي المعاصر، واستخدمته في المجال التطبيقي، دراسة فريال جبوري غزول، التي خصصتها لتحليل قصيدة محمد عفيفي مطر "قراءة"، وقد استوتحت غزول، في تحليلها، جوهر مصطلح التنافس، من دون أن تخوض في تفاصيله، ويمثل تعريفها

للتنافس أبسط تعريف فهو: "تضمن نصي لنص آخر، أو استدعاءه، وفيه يتم تفاعل خلاق بين النص والضاد بكسر الضاد، والنص المستحضر بفتح الضاد" (١).

وأشارت غزول إلى مصدرين من مصادر التنافس عند مطر، وهما: التنافس القرآني، والتنافس الصوفي. فالتنافس القرآني عنده تمثل في حضور الآية الكريمة "سلام، هي حتى مطلع الفجر" (٢)، عدة مرات، في القصيدة، على شكل لازمة، وقد كشفت غزول عن غنى هذه اللازمة "الآية"، بالدلالات والإيحاءات، ولا سيما أنها مرتبطة بلبلة القدر "المراج"، وارتباطها بمعراج الشاعر إلى السموات، وقد شكلت هذه العلاقة بين النص الشعري والنص القرآني تفاعلاً خلاقاً، غرضه الالتحام، والتوحد بالنص الأول (٣). والتنافس الصوفي تمثل في حضور شخصية محيي الدين بن عربي في ثانيا القصيدة، من خلال قوله: "الحروف/ أمة من الأمم، مخاطبون ومكفون" (٤).

ومع أن دراسة غزول مبكرة، مقارنة بدراسات غيرها من النقاد العرب المعاصرين الذين تحدثوا عن التنافس فقد كانت بعيدة الفور في الجانب التطبيقي، وإن لم تكن الناقدة قد اهتمت إلا بالحديث عن بعض مصادر التنافس وخاصة القرآني والصوفي، مستعمدة بذلك الحديث عن أشكال التنافس. وربما كان عذرهما، في ذلك، أنها لم تكن مهتمة في مقالاتها، بدراسة التنافس دراسة مقصودة لذاتها، وهذا ما أدى إلى غياب الجانب التطبيقي في مقالاتها.

وبشكل مصطلح التنافس، من منطلق تشريحي، أهمية كبرى لدى عبد الله الغذامي، الذي لا يستخدم هذا المصطلح صراحة، بل يستخدم مصطلح "تداخل

**يشكل مصطلح التنافس من منطلق تشريحي أهمية كبرى عند الغذامي الذي لا يستخدم هذا المصطلح صراحة بل يستخدم تداخل النصوص**

النصوص" للدلالة على مصطلح التنافس نفسه. والنص عند الغذامي، يُصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن، منسجعة من ثقافات متعددة، ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاور، والتعارض، والتنافس (٥).

والكاتب لم يضع تعريفاً خاصاً ومحددًا للتنافس، أو تداخل النصوص، فهو ينقل تعريفات كل من كرستيفا، وبارت، وشولز،

وليتش... (٦) وغيرهم. والنص المتداخل، كما ينقل الغذامي عن شولز، هو "نص يتسرب إلى داخل نص آخر، ليجسد المدلولات، سواء ومي الكاتب بذلك أو لم يح" (٧).

ويرى أن مبدأ "تداخل النصوص" تمز به كل النصوص. والكتابة عند الغذامي إعادة تشكيل لأثر قرائي سابق، أو ثمرة لملايين النصوص المختزنة في الذاكرة الإنسانية (٨). ويشكل مبدأ "تداخل النصوص" ركناً مهماً في دراسته التشريحية، لشعر حمزة شحاتة. كما يحلل الغذامي قصيدة للشاعر علي البديني بعنوان "الخبث" على ثلاثة مستويات، بشكل مستوى المتداخلة أهم مستوى فيها. ولا نجد لدى الغذامي حديثاً عن أشكال التنافس، سوى ما ذكره عن المعارضة الشعرية، التي هي في رأيه مثال بسيط للنص المتداخل (٩).

ويقدم لنا محمد مفتاح دراسة دقيقة ومفصلة، من ناحيتي التخظير والتطبيق، لمصطلح التنافس، إذ يناقش عدداً من النقاط التي تتعلق بهذا المصطلح. ويشير مفتاح بداية إلى وجوب التمييز بين مصطلح التنافس من جهة، ومصطلحات: "الأدب الغارن" و"الناقضة" و"دراسة المصادر" و"السرفات" من جهة أخرى.

والتنافس عنده: "تعالق الدخول في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة" (١٠). ويرى مفتاح أن الظاهرة التنافسية شيء لا مناص منه، لأنه لا هكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتها، ومن ذاكرته. فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم (١١). وللتنافس عند مفتاح شكلان، هما:

١- المحاكاة الساخرة "النقيضة".

٢- المحاكاة القنتية "المعارضة".

ويشير مفتاح إلى ما أسماه "آليات التنافس"، التي تتخذ أشكالاً عدة، وأهمها:

أ- التمهيط: ويحصل بأشكال مختلفة منها:

١- الأناكرام: وهو الجناس بالقلب: "قول لوق"، وبالتصنيف: "تغل نحل".

ثم الباركرام: وهو الكلمة المحور، التي يبنى عليها الشاعر قصيدته كلها.

٢- الشرح: ومعناه أن يكون هناك بيت أساسي، أو قول شائع في القصيدة، يعمد الشاعر إلى توضيحه، وتمطيحه في صيغ مختلفة.

٣- الاستعارة بأنواعها المختلفة....

ب الإيجاز: وذلك كالأحالات التاريخية، وضرب الأمثال في الشعر القديم.

ويشير مفتاح عدة قضايا من قضايا التناس. إذ يشير إلى ما أسماه "التناس الداخلي، والتناس الخارجي". فالتناس الداخلي هو محاوره الشاعر أو الكاتب نصوبه السابقة نفسها. أما الخارجي فهو محاوره الشاعر أو الكاتب نصوب غيره.

ويتحدث مفتاح عن مقصدية التناس، فيرى أن للتناس ثلاث وظائف:

١- مجرد موقف لاستخلاص العبرة؛ وذلك كعمارة شوقي لسينية البحري.

٢- تصنيف حسب، ودعوة لاستخلاص العبرة؛ وذلك كقصيدة ابن عبدون "الدهرية".

٣- موقف من التقاليد السائدة، أو التوفيق بينها؛ وذلك كتناص أبي نواس مع الشعر الجاهلي، الذي هدف إلى التهمك من تلك التقاليد الشعرية السائدة.

وفي بحث آخر له، حول التناس، يرى مفتاح أن الهدف من التناس يكمن في إحدى علاقيتين (١٢) إما التعضيد، وإما التناثر. وتتمخض كل من هاتين العلاقتين عن ثلاثة مفاهيم، فالتعضيدية تتمخض عن: ١- التبجيل ٢- الاحترام ٣- الوقار. أما التناثرية فتتمخض عن: ١- الاستهزاء ٢- السخرية ٣- الدعاية. ويقرر مفتاح في النهاية أن التناس: "ظاهرة لغوية معقدة، تستعصي على الضبط والتقتن، حيث يُعتمد في تمييزها، على ثقافة المتلقي، وسمة معرفته" (١٣).

ونستخلص مما سبق، أن دراسة مفتاح تتعمق بالحدة والعمق، على الرغم من بعض الخلط الذي وقع فيه، بين أشكال التناس وآلياته، وبعض القضايا التي أثارها حول هذا المصطلح، واعتماده ربما كلياً - في تحليله لآليات التناس في قصيدة ابن عبدون "الدهرية"، على نظريات برس وكريماس ولوران جيني، ذات الطابع المنطقي والرياضي الإحصائي. مما جعل دراسته تلك مجرد عملية منطقية رياضية إحصائية (١٤)، تهتم بالشكل من دون المضمون. ولكن هذه الملاحظات التي ذكرناها لا تقلل من

أهمية هذه الدراسة، وخاصة أنها من أوائل الدراسات التناسية في النقد العربي المعاصر.

ولا نجد لدى صبري حافظ تعريفاً خاصاً ومحدداً لمصطلح التناس.

أو حديثاً عن أشكاله، وآلياته، ولكن حافظاً يناقش الطريقة التي تتم

بها عملية التفاعل التناسي، حيث يلج على ما أسماه "المقترب التناسي المعرفي" Cognitive Inter- Approach

أدبي فهماً كاملاً بدونه. وهذا المقترب الذي يقتصره حافظ، لدراسة النص الشعري، ينطلق من جدلية التفاعل بين القصيدة والميراث الشعري، الذي يمتد من أقدم نص في اللغة التي تنتمي إليها القصيدة، حتى أحدث نص فيها (١٥).

ويمتد هذا التفاعل ليشمل المجالات المعرفية الأخرى، إذ إن تعامل النص الأدبي مع هذه المجالات، ما يلبث

وبسبب الطبيعة اللغوية النص الأدبي- أن يمر عبر المرشح التناسي، حتى

يمكنه التحول إلى عنصر فاعل، ومشارك في النص الشعري (١٦).

فالنص إذن، كما يرى حافظ، يقوم بعملية تفاعل وتمازج مع نصوص

أخرى، ومن ثم تتم عملية تحويل أو تغيير في بعض المكونات، عن طريق

الحذف، ليعتبر النص على عوده في النهاية.

وقد خلت دراسة حافظ من أي تطبيق عملي يشرح هذه العملية التفاعلية بين النصوص، ما عدا إشارته السريعة إلى قصيدة صلاح عبد الصبور "الشمس والمرأة" في ديوانه "تأملات في زمن جريح" (١٧)، ولم يكن حافظ أيضاً، مهتماً بتقديم تنظير موسع لمصطلح التناس، بقدر اهتمامه بإبراز عملية التفاعل التناسي، وارتباطها بما يطرحه حول الشعر والتجدي وإشكالية المنهج.

ولا يتفرد توفيق الزبيدي بتعريف خاص للتناس، وإنما يورد تعريفي فريال جبوري غزول، ومحمد مفتاح

(١٨) وينطلق منهما، إذ يسير على خطى محمد مفتاح فيشير إلى مصطلحات: المعارضة، والمناقضة، والسرقعة.

وكذلك الشرح، والتكرار، والإيجاز، ولكن من دون أن يشرحها، أو يصنفها ضمن أشكال التناس، أو آلياته....

ويشير الزبيدي، ممتدداً على تحليل غزول لقصيدة محمد عفيفي مطر "قراءة"، إلى نوعين من التناس، هما: (١٩) ١- التناس الداخلي، وهو يختص في عنوان

### دراسة مفتاح تتعمق بالحدة والعمق على الرغم من الخلط الذي وقع فيه بين أشكال التناس وآلياته.

عامة وغامضة، إذ لم يستطع من خلال دراسته هذه أن يقدم، لا تنظيراً واضحاً، للتناص وأشكاله، ولا ممارسة تطبيقية موسعة لتلك الأشكال التي عرضها، كما أنه لم يحدد من خلال الأمثلة الشعرية، التي أتى بها، ما يقصد بالاجترار، والامتصاص، والحوار، مكنفاً بمرص تلك الأمثلة دون تصنيف، وبدون تفريق بين شكل وآخر، وهذا ما أدى إلى اختلاط تلك المصطلحات؛ الاجترار، الامتصاص، والحوار، في ذهن القارئ.

ونجد أخيراً، غياب الإحالة، أو المرجعية النقدية، التي اعتمد عليها رمانى، سواء الأجنبية منها أم العربية، سوى ما نقله عن كرسنيفا: "كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى" (٢٥). ولا نجد لدى نعيم اليافى تعريفاً محدداً لمصطلح التناص، وإنما بعض التعريفات، التي تشير إلى مفهوم التناص، والتي استتجنها من حديث اليافى عما أسماه "صور التناص"، وهي عبارة عن: "جمل، أو عبارات، أو أسماء، أو شخصيات ترد في صلب النص بالعربية، أو اللامبية، أو اللامبية الأجنبية، لفتحة عليها والحوار معها، في رؤية وموقف أو قضية، وتتخذ شكل الاقتعة، والمرايا، والكتابات، والرموز، والشخصيات، والتعليقات، أو سواها" (٢٦).

وواضح أن هذا التعريف للصور التناصية، ينطبق على مصطلح التناص، لكن اليافى يتحدث هنا عن التناص بوصفه صورة شعرية، تعتمد على الإشارة، أو التلميح، وتهتم بالفكرة، أو الموقف فقط، من دون أن تحفل بالشكل الذي صيغ به النص المستعصر، وطريقة حضوره. ففي قصيدة أمل دنقل "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، ترد الصورة الإشارية على هذا النحو: (٢٧)

تكلمي

فها أنا على التراب سائل دمي

وهو ظلمي يطلب المزيد

مالمالجمال مشيها وثيذا

أجندلاً يحملن أم حديدًا.

فقد ضمن أمل قصيدته هذه، بيتاً كاملاً اقتبس من قصيدة لزويبا "الزباء" ملكة تدمر وهو: (٢٨)

ما للجمال مشيها وثيذا أجندلاً يحملن أم حديد  
ومن الجلي أن عملية التناص في قصيدة أمل، تقوم على الاقتباس الحرفي والكامل، حيث يرد بيت الزباء كاملاً كما رأينا - في قصيدة أمل، وليست هي مجرد صورة إشارية، كما يسميها اليافى.

النص الشعري، وعلاقته بالمستوى الدلالي للنص الشعري ككل، ويدخل ضمن هذا النوع، تتفاعل نصوص الشاعر فيما بينها. ٢- التناص الخارجي، وهو تتفاعل النص الشعري مع نص آخر، وذلك كالملاقة بين قصيدة "قراءة" والنص القرآني.

وقد انفرذ الزبيدي عن بعض النقاد العرب المعاصرين، بتطويره لما ذكرته غزول، حول فاعلية القراءة، وأثرها في اكتشاف النص وسبر أغواره، وما تحدث عنه عهد الله الغذامي، حول تقصير القصيدة نفسها بنفسها، عن طريق القراءة (٢٩)، فاستحدث مصطلح "تناص القراءة"، وله وجهان: داخلي وخارجي، فالتناص الداخلي، يحصل إذا كانت القراءة الداخلية للنص يمتد ببعضها بعضاً، ويتجه. أما التناص الخارجي، فيتم في حال ارتباط لذة القراءة بالقراءات السابقة لنصوص أخرى (٣٠).

وواضح أن الزبيدي متأثر فيما يخص تناص القراءة بأراء أصحاب نظرية التلقي، وبما كتبه رولان بارت، حول النص والأثر الأدبي، حيث هنالك دائماً، مؤلف فعلي للنص، هو القارئ الذي يمد إنتاج النص (٣١).

ويتناول إبراهيم رمانى مصطلح التناص، في دراسته "النص الغائب في الشعر العربي الحديث"، ويعني رمانى بالنص الغائب: "مجموع النصوص المستترة التي يحتويها النص الشعري في بنيتها، وتعمل بشكل باطني عضوي على تحقيق هذا النص، وتشكل دلالاته" (٣٢). وهذا يعني أن كل نص شعري يتألف من عدد كبير من النصوص، التي تداخلت وتمازجت فيما بينها، وشكلت نصاً جديداً.

ويشير رمانى إلى صعوبة تحديد النص الغائب "النص المتناص معه" في الشعر العربي الحديث، بسبب تباين طرق استخدام الشعراء لهذا النص، والتي تتخذ ثلاثة أشكال: (٣٣)

١- الاجترار: ويعني إعادة صياغة النص الغائب بشكل نمطي لا جدة فيه، أو هو نوع من التضمين.

٢- الامتصاص: ويعني إعادة صياغة النص الغائب وفق المتطلبات الحديثة للتجربة الشعرية، وتمتلك برؤية جديدة تتخذ دلالات القصيدة دون نفي أصله.

٣- الحوار: وهو إعادة صياغة النص الغائب على نحو آخر، بحيث تضاف إليه أجزاء، أو تسقط عنه أجزاء أخرى.

ويمثل رمانى للنص الغائب بقصائد من الشعر العربي الحديث للسائب، وصلاح عبد الصبور، ومحمود درويش، وأدونيس، وعفيفي مطر، وخليل حاوي.... وربما كانت مناقشة رمانى للتناص وأشكاله، مناقشة

### انفرذ الزبيدي عن بعض النقاد العرب المعاصرين بتطويره كما ذكرت غزول "حول فاعلية القراءة وأثرها في اكتشاف النص وسبر أغواره"

ومن الجدير بالذكر أن اليافعي، قد أشار إلى هذه الصور التناصية في بحث متقدم له، تحت عنوان "الصور الإشارية" (٢٩)، التي تتميز عن مصطلح "التضمين" البيدي في النقد العربي القديم، من حيث كونها أداة تعبيرية، لها مهمتها ووظيفتها، على حين ليس من هدف للتضمنين البيدي، إلا الزخرفة والتزيين، وإبراز مهارة الشاعر القديم، وقدرته على التلاعب بفن الشعر، كما يرى اليافعي، مع العلم بأن الاقتباس في الشعر القديم لا يهدف كله إلى التزيين والزخرفة والتلاعب بفن الشعر.

وتتنوع الصور الإشارية عند اليافعي، وتتعدد نماذجها، وأول نموذج لهذه الصور، إثارة رؤية سابقة ومقارنتها برؤية حالية للموضوع نفسه. وثانيها إثارة مضمون قصيدة سابقة تتناغم مع مضمون قصيدة لاحقة في الجو العام. وثالثها إثارة فكرة معينة، سواء أكانت تلك الفكرة فلسفية أم أدبية.. ويؤكد اليافعي أن الصور الإشارية في الشعر العربي المعاصر، لها وظيفة أساسية، إذ تشكل جزءاً مهماً من تجربة الشاعر المعاصر، وهدفها إقامة حوار بين الشاعر المعاصر والقديم (٣٠)، وليست مجرد إضافة يضيفها الشاعر إلى قصيدته، أو اقتباس، أو عدوان على أملاك الآخرين.

ب- استمرار الممارسة النقدية تنظيراً أو تطبيقاً أو كليهما معاً:

يناقش أحمد قدور ظاهرة التناص في مقالته "الظواهر التناصية في الشعر العربي الحديث" من خلال عرضه ونقده لعدد من الإسهامات النقدية العربية المعاصرة في هذا المجال، كدراسات الفدائي ومفتاح ورماني.... ولعل هذه الدراسة تمتاز من غيرها بمنهج واضح ومفصل، فقد ناقش أحمد قدور أولاً تعريف التناص عند هؤلاء النقاد، الذين عرض إسهاماتهم، ثم تحدث عن أقسام التناص، حيث رأى أن التقسيم يمكن أن نتناوله من جانبين: (٣١)

فالتناص من حيث التصد أو عدمه، يقسم إلى قسمين: الأول اعتباطي غير مقصود، وهو يرد بصورة لا واعية، ويسميه قدور "المكونات"، والثاني قصدي واع، ويسميه "المظاهر". ويتقسم التناص، بالنظر إلى ظرفه الاحتواء، إلى داخلي وخارجي، فالداخلي أن يحاور المبدع آثاره السابقة نفسها، أما الخارجي فهو أن يحاور المبدع آثار غيره.

ويعرض أحمد قدور لأشكال التناص، عند هؤلاء النقاد، ويقدم في نهاية دراسته، اقتراحاً خاصاً لدراسة التناص يقوم على: (٣٢)

١- النظر في "النص الغائب" بحسب مرجعه، وموقعه من الثقافة عامة، والنص المستخدم فيه خاصة، وصلته بنصوص الشاعر الأخرى.

٢- النظر في الشكل الدلالي للتوظيف، وهو الشكل

الذي ينبثق بالنص الغائب، كأن يكون الشكل نصاً محدداً، أو مفردات تباد صياغتها، أو معطيات دلالية، دون نقل أي معنى من النص الغائب، أو إشارة مركزة غير "عنوان" النص، أو المزف على مكوناته الموسيقية.

٣- النظر في وظائف هذا الشكل الوارد، أو المحال عليه، من النواحي القوية والبلاغية النقدية والموسيقية والاعتماد، في استخراج ذلك كله، يكون على السياق الدلالي ومعطيات العمل من داخله.

ويقترح قدور إخراج ما سماه "بالمكونات" من دائرة التناص، ويقتصر التناص على ما دعاه "بالمظاهر"، لأن المكونات كما يرى قدور، لاتسمح بالإجراء النقدي التناصي، لأن الناقد بله القارئ هو منه على شك وظنون (٣٣).

وفي الواقع يمكن أن تُدرس المكونات في دائرة ما نسميه "بالتناص الإشاري"، وذلك حين يحيل النص التناص، أو يشير إلى مصادر تناصية متنوعة "أسطورة، نص ديني، نص أدبي، تاريخ...، بشكل خفي، ربما يستعصي اكتشافه على القارئ ذي الثقافة العادية أو المتوسطة، أما القارئ ذو الثقافة العالية، فيكتشفه من دون أي عناء. ولا ينبغي في دراسة تلك المكونات، ورودها الواعي أو غير الواعي في النص التناص، وما يهتما فقط، هو إشارتها البعيدة، أو القريبة إلى النص التناص معه.

ويقترح قدور أيضاً تخصيص مصطلح "تداخل النصوص"، للدلالة على دخول نص على شكل مقاطع، أو أجزاء يُعاد ترتيبها للحوار بين النصين الغائب المستحضر، والراهن المستحضّر. وتمثل قصيدة "الموت بينهما" صلاح عبد الصبور مصطلح "تداخل النصوص" خير تمثيل.

وأخيراً، نرى أن الاقتراح الثلاثي الذي عرضه قدور لدراسة التناص، اقتراح مقبول وجدير باعتباره منطلقاً لدراسة التناص، ولكن بعد تطويره، وإدخال التعديلات المناسبة، وخاصة أنه قد أشار إلى دراسة مصادر التناص، وأشكاله، ووظائفه، وإن كانت إشارته إلى الوظائف تختص بالنواحي البلاغية واللغوية من دون أن تهتم بالنواحي الفكرية والمضمونية.

وفيغيب الجانب التنظيري في دراسة مقيد نجم، حول "التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران"، ما عدا إحالات سريعة إلى تعريفات كل من كرسيتيفا، وبارت، وصلاح فضل.... وتختلط لدى نجم أشكال التناص مع مصادره ومقاييس حضوره، إذ يقول: "والحقيقة أن للتناص أشكالاً مختلفة، منها ما يُدعى بتناص الخفاء، ومنها ما يسمى بتناص التجلي..." (٣٤). ثم يقول: وللتناص أشكال مختلفة، فهناك التناص الديني، أو التراثي، أو الأسطوري، أو الشعري

ويشير مرتاض إلى أن المعارضة لا تختلف عن التناص، إلا في الهدف، فالمعارضة هدفها المناوأة، أما التناص فإنه بالإضافة إلى تضمينه معنى المناوأة، قد يكون من باب الإعجاب، أو التلطف، أو التبرك... (٤٣) وواضح أن الاقتباس نوع من أنواع التناص، إذ إن السيميائية كما يرى مرتاض قد أدخلته إلى مجال التناص، بعد أن كان منضوياً تحت لواء البلاغة. ويدخل ضمن التناص- عند مرتاض الاستشهادات بنصوص أجنبية عن النص الأصلي(٤٤). ويلحق هذا المصطلح بالاقتباس. ويتخذ التناص لدى مرتاض، أشكالاً عدة، ومن أهمها: ١- التناص المباشر أو التناص الضمني أو الناقص. ٢- التناص الماثم أو المذاب، وهو تناص لا يكاد يعرفه أي محل للإبداع. وينقسم التناص من جانب آخر، بالنظر إلى المبدع، إلى: تناص ذاتي، وتناص غيري. فالتناص الذاتي أن يحاور المبدع نصوصه نفسها، أما التناص الغيري، فهو محاورة المبدع نصوص غيره. ويخلص

مرتاض إلى أنه ليس هناك نص صاف نابع من الذات، وإنما هناك دائماً امتزاج بين الذاتية والغيرية(٤٥). ويلح مرتاض على أن التناص ليس إلا شكلاً من أشكال السرقات الأدبية، التي عرفها النقد العربي القديم، وهو يأخذ على النقاد العرب المعاصرين إهمالهم نظرية السرقات الأدبية، وتهافتهم السرقة على تبني المصطلحات الأجنبية، من دون تمحيص أو تدقيق، وخاصة أن هدفهم الأول في ذلك، هو إظهار فهمهم للعدالة، ورمي الآخرين بالتخلف والجهل(٤٧٨).

ولا يقتصر التناص لدى مرتاض، على المجال الأدبي، بل ينسحب على مجالات غير أدبية، كفنون النحت والموسيقى والتصوير والهندسة والتكنولوجيا (٤٧).... التناص، ويدعو مرتاض إلى التفكير بجدية في هذه المسألة، وإبقائها مفتوحة أمام منظري الأدب(٤٨). وفي نهاية دراسته هذه يشير مرتاض قضية يرى أنها على غاية كبيرة من الأهمية، وتتعلق فيما أسماه "التناص الغيري"، الذي يتمثل في تقليد الشرق للغرب، والجنوب للشمال، والضعف للقوة، والتخلف للتطور، ويدعو مرتاض إلى إخراج "التناص" من إطاره السيميائي، ووضعه في إطار حضاري عام، يقوم على مبدأ الأخذ والعطاء، ويرفض مبدأ الأخذ من دون العطاء.

ولا غرو أن ما تحدث عنه نجم من أشكال التناص، لا يدخل ضمن تصنيف الأشكال، إذ إن ما يدعى بتناص التجلي، وتناص الخفاء، ليس من أشكال التناص، بل هو مقياس يقاس به مدى حضور نص في آخر، من حيث الوضوح أو الغموض. وكذلك فإن التناصات الدينية، أو التراثية، أو الأسطورية، أو الشعرية.. لا يمكن أن تصنف ضمن الأشكال، بل ضمن مصادر التناص أو مرجعيته.

لكن الجانب التطبيقي الذي اقتصر عليه دراسة نجم، كان موفقاً، فقد استطاع نجم، من خلال حديثه عن التناص الديني "القرآني والإنجيلي والتوراتي"، والتناص الشعري في شعر محمد عسمران، أن يحلل مفهومي التحويل وقد قصد به الجانب اللغوي، والامتصاص وقد قصد به الجانب الفكري أو المضموني، تحليلاً عميقاً، وأن يكشف عن مدى ثراء النصوص العمرانية بالتناصات الدينية والشعرية، القائمة على هذين المفهومين.

وتعرض عبد الملك مرتاض لدراسة التناص في كثير من مقالاته(٣٦). وفي أقدم دراسة له يعرف التناص بأنه: "حدوث علاقة تفاعلية بين نص سابق ونص حاضر، لإنتاج نص لاحق" (٣٧). وهو أيضاً: "تضمينات لأوعية أو تلقائية، تقع في النص دون اصطناع علامات تصنيف" (٣٨).

ويرى مرتاض أن التناصية شرط لقيام كل نص، وهي تلازم المبدع مهما كان شأنه، فلا بد لأي نص أياً كان نوعه، من أن يعتمد على نص سابق، ويحاوره، ويقيم معه علاقة. فالكاظم أي كاتب لا يستطيع أن يكتب نصاً، إلا باعتماده على ما استقر في وعيه، وما حفظته ذاكرته، من نصوص سابقة، ومخزون ثقافي(٣٩).

والعلاقات التناصية عند مرتاض، تتخذ أحد شكلين: إما أن تكون مرئية مباشرة، أو غير مرئية وغير مباشرة. ومعظم تلك العلاقات التناصية هي من النوع الثاني. ويؤكد مرتاض في دراسة متأخرة له حول مصطلح التناص وحوار النصوص أن مصطلحات التناص، والسرقة الأدبية، والمعارضة، والاقتباس، ليست في حقيقتها، إلا شكلاً واحداً من أشكال العلاقات التناصية، بتسميات متعددة.

والتناص عنده في أبسط صورة: تشرب مبدع آخر، إما بآرائه، وإما بأسلوبه(٤٠). أو هو: "تصاور طائفة من النصوص، وتضافرها لإنشاء نص جديد على أنقاضها" (٤١). وبناءً على هذا، فإن كل نص هو تشرب، وامتصاص، وتسم، ومحاذاة، وملامسة... من نصوص أخرى (٤٢).

### تنوع الصور الاشارية عند اليافى وتعدد نماذجها مثل إشارة رؤية سابقة ومقارنتها برؤية حالية للموضوع نفسه



#### ١- التناص الظاهر أو الصريح (٤٩)

ويعني وجود نصوص متداخلة في نص المبدع، تشكل جزءاً من الموروث الثقافي الجمعي، كالتنصوص الدينية، والأساطير... وهذا النوع سهل الاكتشاف من قبل القراء، إذ يلحظ القارئ في النص الجديد وجود إشارات صريحة، تشير إلى النص القديم، أو يجد فيه اقتباسات واضحة من النص القديم. ومن أوضح الأمثلة على هذا النوع، قول الشاعر سامي مهدي: (٥٠)

تستوطنني دالية المعري في كل يوم  
فأمشي بخفة وببطء

لثلا أرقص جمجمة أحد الأسلاف.

فهذا المقطع يعطينا فوراً إلى قول المعري في داليته المشهورة:

خفف الوطء ما أظن أديم الـ أرض إلا من هذه  
الأجساد

#### ٢- التناص المستتر: (٥١)

ويقوم على تدوير نصوص الآخرين، أو أجزاء منها في نص المبدع، وإعادة صياغتها من جديد، ومن ذلك قول السيّاب: (٥٢)

اللبيّ كنتور من أشباح البشر

خبز يتشقق نيرانه

والضيقة تاكل جوعانة

من هذا الزاد. ومرجانة

كالفلبه تريض بردانة.

فقد توجه السيّاب إلى الآية القرآنية " أيعجب أحدكم أن يأكل لحم أخيه ميتاً فكرهتموه" (٥٣)، التي تصور الذي يفتاب الآخر كمن يأكل لحم أخيه ميتاً، فعمل على تدوير الصورة الواردة في الآية، وصاغها بطريقة الخاصة.

#### ٣- التناص نصف المستتر: (٥٤)

وهو يقوم على التلميح دون التصريح، ويتم هذا التلميح في عنوانات النصوص أو هي متنها، وبطريقة خفية. ويمثل العاني لهذا النوع بقصة "الصرخة ١٩٧٢" لمحمد خضير، حيث عمد القاص إلى نثر بعض العلامات، التي تترشد إلى مصادر نصه. ويرى العاني أن اكتشاف النوعين الثاني والثالث يحتاج إلى ثقافة جيدة من القارئ، أو إلى قاسم مشترك بين المبدع والقراء.

ومع أن دراسة العاني تعد رائدة في هذا المجال، كما أوضحن آنفاً، فإنها تقتصر إلى بعض الدقة والتماصك والترتيب، فالتناقض ينتقل من فكرة إلى أخرى، دون أن ينهي أياً من الفكرتين، كما يؤخذ على الناقد انزلاجه وراء كلام الآخرين، وتبنيه لأرائهم في بعض

ولعل دراسة مرتاض حول التناص، هي بحق من أفضل ما كتبه النقاد العرب المعاصرون، من حيث فهمها لجوهر مصطلح التناص، بوصفه علاقة تفاعلية بين النصوص. ونحن نقر كما أقر مرتاض بأن السرفة الأدبية والاقتباس والمعارضة تمثل أشكالاً متنوعة من أشكال التناص، وأن الكتابة هي في النهاية، مزيج من الذاتية والفيرية. ولكننا نختلف مع مرتاض في عدة نقاط، نجعلها فيما يلي:

١- يرى أن التناص غير التناصية، دون أن يوضح الفرق بينهما، على حين أن كثيراً من النقاد، يرون أن مصطلحات: التناص، التناصية، تداخل النصوص، البينصية ... هي ترجمات متعددة لكلمة Inter-textuality الأجنبية، والاختلاف في الترجمة ناشئ عن الاجتهاد في تفسير تلك الكلمة.

٢- تفتقر الدراسة إلى الدقة في تحديد المصطلحات، فمرتاض حين يقسم التناص إلى ثلاثة أشكال: التناص المباشر، والضمني، والمائم، لا يقوم بتعريف تلك الأشكال، ولا يضع حدوداً أو ضوابط تميز كل شكل من الآخر.

٣- إقحامه ما أسماه "التناص الفيري"، الذي قصد به تقليد الشرق للغرب، والضعيف للقوي... فهذا الذي قصده، لا يندرج ضمن دراسة "التناص"، بوصفه مصطلحاً لغوياً وأدبياً، وخاصة أن مرتاضاً، يقصد بهذا المصطلح معنى واسعاً يشمل مختلف نواحي الحياة السياسية والاجتماعية والفكرية...

ومن بين معظم الدراسات النقدية العربية المعاصرة، التي ناقشت التناص تنظييراً وتطبيقاً، تتميز دراسة شجاع العاني "الليث والخراف المضمومة دراسة في بلاغة التناص الأدبي"، بتنظير مسهب ومفصل، وممارسة تطبيقية واضحة، أظهرت فهم العاني العميق للتناص، وأشكاله، وآلياته. ولعل هذه الدراسة من أفضل ما كتب حول التناص حتى الآن، فقد ناقش العاني فيها تعريفات التناص، كما وردت عند المنظرين الأوائل: "باختين وكريستيفا"، ومن جاء بعدهم من النقاد الأجانب والعرب "تودوروف وجيني ومفتاح"... وغيرهم، ثم تحدث عن بعض قضايا التناص المتعلقة بأنواعه وأقسامه "التناص الداخلي والخارجي، والتناص في الشكل والمضمون"، وأفاض الحديث عن أشكال التناص، محاولاً تطبيق ذلك على الشعر العربي المعاصر، وناقش بعض الدراسات النقدية المعاصرة، التي تحدثت عن التناص، كمقالة عبد الله إبراهيم "تناص الحكاية في القصة القصيرة"، ومقالة عبد الواحد لؤلؤة عن "التناص مع الشعر الفريي"...

وحاول العاني أن يصنف أشكال التناص، فوجد أنها تقسم إلى ثلاثة أشكال:

الأحايين، دون مناقشة أو ترو، ومن ذلك تبنيه لقول أحد النقاد، أن التناص قانون النصوص جميعاً، ومعلوم أن هذا القول ليس صحيحاً دائماً، كما أن ظاهرة التعميم غير مستحبة في الموازين النقدية. ولم يتحدث العاني عن وظائف التناص، على الرغم من أنه قد أشار في بداية دراسته إلى أنه سيناقد معنى التناص، وخصائصه، وأنواعه، ووظائفه.... ورغم كل ما ذكرنا من ملاحظات، تظل هذه الدراسة، من أعمق ما كتب عن التناص، إذ قدمت تحليلاً دقيقاً وواضحاً لمصطلح التناص، مبتعدة في ذلك، عن الدراسات التي جعلت من التناص مجرد علاقات منطقية، تقوم على الإثبات أو النفي، والموافقة أو المخالفة.

#### الحواشي

- (١) غزول- فريال جبوري "فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر" مجلة فصول ملف "الحدائق في اللغة والأدب ج١" ٤م، ١٩٨٤، ص ١٨٧.
- (٢) القرآن الكريم، سورة القدر، الآية: ٥.
- (٣) غزول "فيض الدلالة" ص ١٨٠.
- (٤) المصدر السابق، ص ١٨١.
- (٥) الفدائي "الخطيئة والتكفير" ص ٣٢٧.
- (٦) المصدر السابق، ص ٣٢٤ ومابعد.
- (٧) المصدر السابق، ص ٣٢٥.
- (٨) الفدائي "لماذا النقد اللغوي سؤال من نصوصية النص" مجلة الموقف الأدبي، ع ٢٠٤ نيسان ١٩٨٨ ص ١٥.
- (٩) الفدائي "الخطيئة والتكفير" ص ٣٢٥.
- (١٠) مفتاح محمد "تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص" المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط١، ١٩٩٢ ص ١٢١.
- (١١) المصدر السابق ص ١٢٢.
- (١٢) مفتاح "دينامية النص" المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص ٨٤- ٨٥.
- (١٣) مفتاح "تحليل الخطاب الشعري" ص ١٢١.
- (١٤) يوسع القارئ أن يعود إلى القسم الثاني من كتاب مفتاح "تحليل الخطاب الشعري"، المخصص لتحليل قصيدة ابن عبدون "الدهرية"، والذي يبدأ من ص ١٧١ وحتى ٣٤٢، ليجد مصداقاً مانقوله، من غلبة الطابع المنطقي والإحصائي الرياضي على التحليل.
- (١٥) حافظ، صبري "الشعر والتحدّي إشكالية المنهج" مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع ٣٨ آذار

- ١٩٨٦ ص ٧٧.
- (١٨٠) المصدر السابق ص ٧٧.
- (١٧) المصدر السابق ص ٨٠.
- (١٨) الزبيدي. توفيق "قضايا قراءة النص الشعري من خلال ممارسته عند النقاد العرب" مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع ١٨٩ كانون الثاني ١٩٨٧ ص ١٧.
- (١٩) المصدر السابق ص ١٧-١٨.
- (٢٠) ينظر في ذلك، الفدائي، عبد الله كيف تنذوق قصيدة حديثة" مجلة فصول ملف الحدائق في اللغة والأدب ج٢) ٤م، ع ١٩٨٤ ص ٩٧ وما بعدها.
- (٢١) الزبيدي "قضايا قراءة النص الشعري" ص ٢٠.
- (٢٢) ناظم، حسن "مفاهيم الشعرية" المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤، ص ٤٥ "مأمش".
- (٢٣) رماني، إبراهيم "النص الغائب في الشعر العربي الحديث" مجلة الوحدة، الرباط المغرب، ع ٤٩ تشرين الأول ١٩٨٨ ص ٥٣.
- (٢٤) المصدر السابق ص ٥٤.
- (٢٥) المصدر السابق ص ٥٣.
- (٢٨٠) اليافعي، نعيم "أوهام الحدائق"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٩٢، ص ٢١٢ نقلاً عن كوهن. جان "بنية اللغة الشعرية" تر: محمد الولي، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- (٢٧) المصدر السابق ص ٢١٢.
- (٢٨) الطبري، محمد بن جرير "تاريخ الأمم والملوك" تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٤، ١/٦٢٧.
- (٢٩) اليافعي "تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث" اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣، ص ٣٥٣.
- (٣٠) المصدر السابق، ص ٣٥٤.
- (٣١) شلور. أحمد محمد "الظواهر التناصية في الشعر العربي الحديث" مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع ٢١، ١٩٩١ ص ٢٥١ ومابعد.
- (٣٢) المصدر السابق، ص ٢٦٣.
- (٣٣) المصدر السابق، ص ٢٥٢.
- (٣٤) نجم، مفيد "التناص ومفهوم التحويل في شعر محمد عمران" مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع ٣١٩ تشرين الثاني ١٩٩٧ ص ٤٧.
- (٣٥) المصدر السابق ص ٤٧.

- (٢٨١) هذه المقالات هي: ١- "في نظرية النص الأدبي" مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع ٢٠١٤ كسانون الثاني، ١٩٨٨ ٢- "فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص" مجلة علامات، السعودية جدة ع ١٠، ١٩٩٠.
- ٣- "الكتابة أم حوار النصوص؟" مجلة الموقف الأدبي ع ٣٣ تشرين الأول ١٩٩٠.
- (٣٧) مرتاض "في نظرية النص الأدبي" ص ٥٥.
- (٢٨) المصدر السابق ص ٥٧.
- (٣٩) المصدر السابق ص ٥٥.
- (٤٠) مرتاض "الكتابة أم حوار النصوص؟" ص ١٤.
- (٤١) المصدر السابق ص ١٥.
- (٤٢) المصدر السابق ص ١٥.
- (٤٣) المصدر السابق ص ١٤.
- (٤٤) المصدر السابق ص ١٤.
- (٤٥) المصدر السابق ص ١٨.
- (٤٨١٦) المصدر السابق ص ١٦.
- (٤٧) المصدر السابق ص ١٨.
- (٤٨) المصدر السابق ص ١٨.
- (٤٩) العاني، شجاع "الليث والخراف المهضومة دراسة في بلاغة التناص الأدبي" مقالة ضمن كتابه المخطوط "دراسات في الأدب والنقد" ص ٩٦.
- (٥٠) المصدر السابق ص ٩٦- ٩٧.
- (٥١) المصدر السابق ص ٩٧.
- (٥٢) المصدر السابق ص ٨٩.
- (٥٣) القرآن الكريم، سورة الحجرات، الآية: ١٢.
- (٥٤) العاني "الليث والخراف المهضومة" ص ٩٧.
- المصادر والمراجع
- القرآن الكريم.
- حافظ، صبري: الشعر والتحدّي إشكالية المنهج، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع ٣٨ آذار، ١٩٨٦.
- ابن رشيق القيرواني:
- رماني، إبراهيم: المما في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، ط ١، ١٩٨٨.
- النص الغائب في الشعر العربي الحديث، مجلة الوحدة، الرياض، ع ٤٩ تشرين الأول، ١٩٨٨.
- الزبيدي، توفيق: قضايا قراءة النص الشعري من خلال ممارسته عند النقاد العرب، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع ١٨٩ كانون الثاني، ١٩٨٧.
- الطبري، محمد بن جرير:
- العاني، شجاع:
- الغذامي، عبد الله:
- غزول، هريال جيوري:
- قدور، أحمد:
- تاريخ الأمم والملوك، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف القاهرة، ط ٤، ١٩٨٤.
- الليث والخراف المهضومة دراسة في بلاغة التناص الأدبي، ضمن كتابه المخطوط: دراسات في الأدب والنقد، بلا تاريخ.
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ٤، ١٩٩٨.
- كيف نتنقذ قصيدة حديثة، مجلة فصول، ملف "الحداثة في اللغة والأدب" ج ٢، ع ٤، ١٩٨٤.
- لماذا النقد اللغوي- سؤال من نصوصية النص، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع ٢٠٤ نيسان، ١٩٨٨.
- فيض الدلالة وغموض المعنى في شعر محمد عفيفي مطر، مجلة فصول، ملف "الحداثة في اللغة والأدب" ج ٢، ع ٤، ١٩٨٤.
- ١٩٩٦.
- الظواهر التناصية في الشعر العربي الحديث، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع ٢١، ١٩٩١.
- مرتاض. عبد الملك:
- مفتاح، محمد:
- ناظم، حسن:
- نجم، مفيد:
- النياضي، نعيم:
- فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص، مجلة علامات، جدة السعودية، ع ١٠، ١٩٩٠.
- في نظرية النص الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع ٢٠١ كانون الثاني، ١٩٨٨.
- الكتابة أم حوار النصوص؟ مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع ٣٣ تشرين الأول، ١٩٩٨.
- تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط ٢، ١٩٩٢.
- دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت، ط ٢، ١٩٩٠.
- مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، ط ١، ١٩٩٤.
- التناص ومفهوم التحول في شعر محمد عمران، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع ٣١٩ تشرين الثاني، ١٩٩٧.
- أوهج الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ١، ١٩٩٣.
- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٣.

## بين سوالي الهوية وما بعد الحداثة



يعاود المثقف العربي اليوم شخص خطابته الثقافي، ضمن محاولات إعادة النظر في رؤيته للعالم، التي صاغها زمناً، ثم فوجئ بتغير العالم من حوله، وهو ما زال يعد أسير رؤيته القديمة وخطابه المتكرر، ومن ثم راح يعيد النظر في هذا الخطاب الثقافي، بتجلياته الإبداعية المختلفة، في ضوء خبراته المعرفية الجديدة، التي تنير له الطريق للنظر إلى تراثه الثقافي المحمل بكل أرب ماضيه، والمتوضع في فضاء مكاني محدد جغرافياً، والذي هو بعض من ذاكرته العقلية والوجدانية، وبعض من ممارساته الحياتية اليومية، وبعض من هويته

عن هذا التقدم التكنولوجي الذي يضم إلى جانب طبيعته الفربية طابعاً إنسانياً يجعله ملكاً لكل البشر، ويجعل التقاعس عن اللحاق به والإمسك بجوهره جريمة لا تقل عن جريمة وأد العقل الأنفي في صحراء الماضي الذي كان.

لقد نجح التقدم التكنولوجي الفربي في هدم أيديولوجيات ذات أسس فكرية قوية، وفي غزو بلدان ذات حضارة عميقة الجذور، وفجر فتوناً حدادية ذات وهج جمالي وإعلامي ضخم، ودفع بالمغلوب لتبني أفكار ونظريات بشكل فيه قدر كبير من استلاب الوعي وانفصاله عن مفهوم مجتمعه المحلي وقضاياه القومية، واغترب المسرح العربي بنخبه المثقفة عن مشاكل أمته واحتياجات جماهيره لتغيير أوضاعها الفكرية والمادية المتهترئة، بعد أن أصيب هذا المسرح بلمنتين متزامنتين هما: الهوية العربية الخالصة، والتجريبية لما بعد حداثة ذات البعد الفربي، علا صوت الأولى فيما بين المستنبات والسبعينيات من القرن الماضي، تزامناً وتوافقاً مع ظهور دعوات القومية العربية، فكانت البداية مباشرة نظرياً، غير أن البحث عن هوية قومية للمسرح العربي، سرعان ما انحرف عن مساره بتعلقه بالشكل المندثر دونما ادراك للعلاقة التفاضلية بين الشكل الفني ومحتواه الفكري ورؤية صناعة الكلية للعالم في لحظة زمنية معينة، تجعل لهذا الشكل حضوراً في زمن، غياباً أو تقيراً في زمن آخر، فالأراجوز وخيال الظل ومجالس البساط وجلسات السامر والحكايات وصياغة المقامات وغيرها من

القومية، ويستهدف في الوقت ذاته لحظته الآنية المحملة لأية حدود جغرافية، والعاملة على فتح الفضاءات المكانية بإنجازات الانترنت والسماعات التلفزيونية المفتوحة والشركات المتعدية الجنسية واتفاقات الجهات الاقتصادية والنصوص غير مغلقة الأفق، مما خلق أمامه على مر العقود الفائتة، وبشكل خاص في السنوات الأخيرة، تعارضاً بين تراث يمتلك خصوصيته بتمحوره في المكان، ومفهوم عولمي البناء ينسف المكان ويجتاز الحدود، وهو ما يهز بالتالي مفهوم التراث ذاته، ويضع على كاهل الخطاب المسرحي العربي، كأحد تجليات الخطاب الثقافي، مهمة شاقة في كيفية الارتباط بزمانيته دون أن يفقد ذاتيته الخاصة، وهي مهمة ليست بالسهلة، فكيف له أن يحافظ على وجوده داخل حدود المكان، وزمائه يدمر كل الجدران، ويخترق كل فضاء، ويأتي بجحافل عسكرية من خارج الأرض تحتلها باسم تحرير سكان هذه الأرض من فكرها القديم.

يكشف ذلك عن هذا التحدي الفكري الخطير الذي يواجهه المجتمع العربي في السنوات الأخيرة، وهو ما قد يفقده هويته في سديم أني يتجاوز كل الهويات القومية، أو يدفعه للردة والتفوق داخل شرنقة ماضوية مثبتة الصلة بتقدم لحظته الراهنة، وكل من المسارين فادح الخطورة، فانسحاق العقل العربي أمام جبروت التقدم التكنولوجي (الفربي)، لا يقل خطورة عن انفصال هذا العقل



سهرة رحة في الكواليس

أشكال التعبير الفني العربية القديمة، كان من الصعب ابتعاثها في زمن تجاوزها وأنتج أشكالاً مغايرة للتعبير الجمالي عن واقع المجتمعات الحديثة، وعليه أدى التفتيش عن ملامح خاصة للمسرح العربي في هذا الاتجاه إلى وصوله لطريق مسدود، صار الشكل فيه منفصلاً عن محتواه الفكري، وعجز هذا الشكل (العربي) عن نقل أحلام المجتمع العربي في التغيير، فتوقف الإبداع عبره، وأفسد مسيرة جيل شاب تلقف دعوات الستينيات وتجارب السبعينيات، فحجز عن أن يأتي بالجديد في الثمانينيات وحتى اليوم.

كانت بلورة الوجود الذاتي / القومي في مواجهة الآخر ثمرة طبيعية لزمن الصعود العربية، وتفتت هذا الوجود وتفتت تجلياته الجمالية كان تعبيراً طبيعياً أيضاً عن زمن الانكسار وتقبل وجود الآخر مفتصباً للأرض، ومحتلاً للجغرافيا، ومدمراً للتاريخ، ومستلباً للمثل، وينفخ النعج الفاصل بين الشكل الفني ومحتواه الفكري، تم استيراد نظريات شكلانية وليدة

مجتمعات غير مجتمعاتنا، وتم (تقليد) عروض تجريبية ذات رؤى مغالطة لرواها للحياة، وانفصل مسرحنا خلال العقد الأخير من الزمان عن جمهوره الذي يصارع الحياة خارج جدران مسارح نخبة الثقافية الصغيرة القائمة وسط العواصم العربية، المتطلعة للذئبون بسرعة بحكم السياسة والأعلام في مخططات الآخر المنتصر.

لذلك كان لا بد لنا اليوم من التوقف لمسألة الذات المبدعة عما قدمته خلال العقود الأخيرة من إنجازات تفيد هذه الأمة، وتعمل على تطويرها بها، أملاً في تطوير الواقع التدريجي الذي تعيشه، كما لا بد لنا من إعادة تقييم الخطاب الثقافي العربي، ليس بهدف تطويعه لأفكار هذا الآخر المنتصر، وليس أيضاً بالمقابل من أجل شحنه بقولاً انتهى زمانها وأوقها، وإنما بنهضة استمادة وضحه على الطريق السليم الذي كان في بدايات عصر التنوير العربي الحديث، وآخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين، أملاً في أن يتخلص هذا المثقف من شهو زفرينته، التي تجعله ينادي صباحاً بالكفاح المسلح ضد غاصب الأرض والعرض والكرامة، ويقف مساءً في فضاء المسرح يصنع أبداعاً مناقضاً لدعوة الصباح، مما يفقده مصداقيته، ويكشف في نفس الوقت عن الدور الذي يتجمله المثقف المفكر والمبدع في ما آل إليه وضع مجتمعنا العربي من مسرح منزّل عن جماهيره وسينما هابطة ودراما تلفزيونية فجّة وتعليم فاسد وإعلام مزيف واقتصاد منهوب ومثقف مستلبة وأراض محتلة.

ولأن المسرح بتاريخه وطبيعته ظاهرة اجتماعية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكان، ارتباطاً فاعلاً وثقافياً، فهو وليد احتياج جمعي محدد المكانية والزمانية يتطلب بذله وتطويره في الاتجاه الذي يريده ويمتعه ويفيده، فلا أحد يستطيع أن يفرض المسرح على مجتمع ليس بحاجة إليه، ولا تتفق رؤيته للحياة مع رؤية هذا الفن الجمعي الإبداع والتلقي، فهكذا كان الحال مع الفراشة، سلطة دينية وسياسية وشعباً، حينما أرادوا من المسرح أن يتوقف عند حدود الطقس الديني الذي يحتفل فيه بالإله المحتفى به داخل فضاء المعبد المتعدد القاعات والشعائر، ويكتفي فيه بتقديم القرابين وطرح الموعظة الحسنة، بنفس المفهوم الكهنسي اللاحق

الذي حاول حصر المسرح بنمطه الإغريقي والروماني لمنفتح المكان في العصر الأوروبي الوسيط، داخل الوطء الأخلاقي الديني، أو حتى بذات الفهم الشيوعي لاحفالات كريلاء الدينية الشعبية، والتي يصبح الفعل الشعائري الحي فيها هو القدر الملغى على الإيهام به، ولذلك لم يعرف العرب المسرح حتى القرن التاسع عشر، رغم وجود مجموعة من الأشكال الاحتفالية الشعبية ذات العلاقة الظاهرية بالمسرح، لكنها ليست بالمسرح المتعارف عليه المستمر في تعدد صيغه الجمالية، لأنه لم يكن هذا المسرح الجمعي مؤسساً داخل رؤية العرب الفكرية في الحياة، ولم يكن بالتالي لمة احتياج اجتماعي وثقافي إليه، فالفلسفة الدينية تعتم الخضوع للإله الواحد، والفكر السياسي يقرر ضرورة الانصياع لرأي الحاكم الأوحّد، سواء أقام في دمشق أو بغداد أو إسطنبول، والتفكير في مناقشة السلطة الدينية أو الدنيوية المدعومة منها، يعد خروجاً على الناموس، وهرة وفقة وزندقة ومخالفة لرأي الأمة، وخلخلة لفضاء المكان المستقر.

لذلك لم تكن ترجمة «أبو بشر متى بن يوسف القنائي» لكتاب (فن الشعر) لأرسطو للعربية في أوائل القرن العاشر الميلادي، مجرد ترجمة لغوية ركيكة ومغلوبة ناتجة عن النقل عن طريق لغة وسيطة هي اللغة الصيرانية فقط، وإنما لأن المجتمع العربي لم يكن وقتذاك بحاجة لهذا الفن المتعدد الصوت، ولم يكن يملك فناً مسرحياً يتوافق مع المصطلح الدرامي المتحدث أرسطو عنه، وهذا ليس عيباً بل نقصاً معرفياً في ذاته يستلزم الدفاع

المستमित عنه بالمغالطة، كما أن المجتمع الأوروبي للنقل عنه هذا النص الأرضي، كان قد غاب المسرح زمناً من ذلك عن فضاءاته المكانية الدنيوية، منذ سقوط الامبراطورية الرومانية، وتسميد الروح المسيحية الأوحّد والتفتش في زمن العصور المظلمة، ومع ذلك فمع حلول عصر النهضة، وسعى أوروبا لإحياء إبداعات الأمم البعيدة، وصياغة إبداعات جديدة منسوخة ومتجاوزة الأنماط القديمة،

**لأن المسرح  
طبيعته ظاهرة  
اجتماعية فهو  
وليد احتياج  
جمعي محدد  
المكانية والزمانية**

## المسرح بنمطه الديني الأخلاقي كان موجوداً زمن وجود العرب بإسبانيا إلا أنهم رفضوا تعريضه بذلك وهم هناك ورفضوا حمله عند خروجهم

نص كلاسيكي أوروبي، ونوادير شعبية عربية، وحوارات فصيحة مطعنة باللهجة البنانية ببعض الحالات للهجات عربية وتركية وفقاً لطبيعة الشخصيات المتحدة، ووفقاً لمستوياتها الاجتماعية، فقد أدرك «مارون النقاش» منذ البداية أن للمسرح طبيعته الخاصة في صياغة الحوار الدرامي، ومادته الخاصة للتمثلة من واقع الحياة اليومية وهمومها، وبنيته الخاصة التي لم يجد لها شبيهاً في الحياة الثقافية العربية، فراح ينقل البنية الغربية الكلاسيكية الصياغة، والتي تعتمد على فصول خمس، وجوقة متعددة ومشاركة في الأحداث، وخاصة وهو يتخذ البنية الدرامية المولييرية نموذجاً يحتذى ويسير على هديه، ورغم أنه نموذج كان يتلقى الضربات وقتذاك في وطنه أوروبا، من الدراما البورجوازية من جهة، ومن الدراما الرومانسية من جهة أخرى، إلا أن النقاش انجذب للنموذج المولييري لأنه النموذج الذي يحقق له ابتداءً محالاً يتفق وذائقة الجمهور الذي يعرفه «النقاش» ويتقدم بمسرحه له، وهو جمهور (النخبة) من الأعيان والحكام وأثرياء المجتمع البيروتي فضلاً عن التجار الذين يشكلون النواة الأولى للشرائح العليا من البرجوازية العربية الوليدة وقتذاك، ومن ثم كتب «النقاش» نصه الأول بالشعر، وقدمه على أنه «رواية مسرحية كلها ملحنة»، بمعنى أنها مسرحية كوميدية في قالب الأوبريت الفئائي، ثم قدم بعده مباشرة نصه المسرحي التالي المستلهم مادته من التراث العربي مباشرة، معيداً سبكه في القالب الغربي المرعب، وهو نص (أبو الحسن المغفل)، وتوالت الأعمال بعده خلال النصف الثاني من القرن العشرين تتراجع بين البناء الدرامي الغربي، والمادة العربية الجذر والمذاق.

ثم جاء القرن الأخير في الألفية الثانية، ليجد الواقع الوطني في المآل المرعب كله يثور بالحركة ضد الاحتلال الفرنسي والإنجليزي والإسباني والإيطالي، وليجد الواقع الفكري يمثل بدعوات البحث عن الهوية المستقلة، حيث تختلط الأسلامية بالفرعونية بالبحر متوسطية، وليجد الواقع السياسي يبحث عن الديمقراطية والتعددية الحزبية، وليجد الواقع الاجتماعي متشظراً حول قضايا سفور المرأة والتعليم بين الدين والعلم، وليجد المسرح ذاته مثندباً بين جمهور يمشق الطرب ويفرض على فرق سليمان القرداحي، وسلامة حجازي، تقديم الفواصل الغنائية بين الفصول التراجيدية، وجمهور اجنبي ومتفرنج لا يجيد اللغة العربية ويتطلب من المسرح نمطاً لغوياً جديداً يمزج أسامياً بين اللغتين العربية والفرنسية، مقدماً ما يسمى بدrama الكركو اراب، في الكباشيات، وجمهور محلي يبحث عن المتعة في الضحك، ولا يجد الكاتب الذي يصيغ له رؤيته الساخرة للحياة في أعمال مسرحية، فيقدم له المسرح المنسوخ عن الفودفيالات الفرنسية والقتيس عنها والزخار بها مسرح تهيج الرياضاني، وعلى الكسار، فضلاً عن جمهور قليل يمشق الجدية ويبعث عن العروض المسرحية المشابهة لعروض الفرق المتعجبة، فيقبل بشرائحه الاجتماعية العليا على تراجيديات «جورج أبيض»

لم يفكر العرب المحتكن بالتواجد وبالتجارة مع جنوب أوروبا، في نقل هذا الفن الذي لا يتوافق مع (فن الشعر) العربي وأغراضه المحصورة في الحماسة والتهجاء والمديح والثناء والنزل وغيرها، والمتوقع في الصوت الواحد السابح في الفلوات لاقتصاد الكلم المبهج داخل حدوده المكانية.

رغم أن العرب عاشوا زمناً في إسبانيا حتى خرجوا منها رسمياً عام ٩٢٢ م، مع بداية ثالث عصر النهضة الأوروبي وبداية انتشار المسرح في ربيع الأندلس وقتذاك، وظهور أول مسرحية مدنية كاملة بعد هذا الخروج الرسمي للحرب بسنوات سبع فقط، وهي مسرحية (لايلستينا) الدينية للكاتب «فرناندو دي روجاس»، مما يعني أن المسرح بنمطه الديني الأخلاقي كان موجوداً زمن وجود العرب بإسبانيا، إلا أنهم أبوا أن يعرفوه وهم على أرضه، ورفضوا أن يحملوه مع خروجهم لأرضهم، ربما لصينته الدينية المسيحية وقتذاك، وحتى عندما انتقلت بعض الفرق الأسبانية لتقديم عروضها النضوية بأرض تونس للموسميين الذين خرجوا فيها بعد من قبله الجيزة الأيبيرية في أوائل العقد الثاني من القرن السابع عشر، واستقر جانب كبير منهم بالأراضي المغاربية، لم ينتبه العرب لهذا الفن المتمد الصوت والرأي، حتى بدأت قبضة الخلافة العثمانية تضعف، والتقت رغبات الاستقلال مع البدوات القومية التي اجتمحت العالين القديم والجديد وأخر القرن الثامن عشر، وتحرر العرب من الشعور الديني في صراعهم مع العدو المحتل، فولد المسرح من حدة الصراع بين الأنا الغربية والأخر الغربي.

وفي زمن الانسلاخ عن الرجم العثماني المبطن بالدين، والحبو على أرض الاستقلال الوطني، وبداية تبلور مفهوم قومي الشعب العربي، يحاول أن يُصل وجوده داخل دوائر تاريخية فرعونية أو فينيقية أو كنعانية، أو داخل دوائر جغرافية بحر متوسطية أو عربية، قدم العرب المسرح في البدايات منسوخاً عن الغرب الأوروبي، ومفتملاً بالاحتفالات الشعبية السائدة في الحياة اليومية الجماهيرية من جهة، وعروض الملامه الليلية التي يهفو إليها الأثرياء الجدد وجنود المحتل من جهة أخرى، فالواقع السياسي طرح فكرة الحوار مع الآخر، والواقع الثقافي كان بحاجة للتعبير عن نفسه في حدود ما هو متوفر له وقتذاك من فنون العرض الجماهيري، غير أن المسرح كبنية درامية وكعرض مسرحي، الذي عرفه العالم العربي أواسط القرن التاسع عشر، لم يتطور تطوراً بنائياً وفكرياً من احتفالاتنا الشعبية، وإنما عرفناه عن الغرب، هي ذات اللحظة التي كان عالنا العربي مشغولاً فيها بقضايا التحرر الوطني، والتي تطلح بالضرورة على المخفف العربي قضية الخصوصية، والتي تولد بذات الضرورة معركة شرعية بين المحافظة على الهوية القاصية بعد من الحلق بركب الحضارة، وأسمى لتطوير المجتمع الذي يعني حماية الارتباط بما أنجزه الآخر المرغوض سياسياً، ومن ثم يتولد صراع آخر بين فكرة الانطلاق على الذات وتضييق وجودها في مواجهة الآخر المستعمر الغربي، وفكرة الانفتاح على العالم والنهل من منجزاته، باعتبارها منجزاً إنسانياً يتجاوز الجغرافيا.

صاغ النقاش مسرحيته الأولى «البخيل» (١٨٧٤) استلهاءً بنص موليير الشهير والمعروف بذات العنوان، إلا أنه حاول تجذير هذا النص الدرامي في البيئة العربية، وصياغته بشكل يتفق ويتسمج مع الذائقة العربية وقتذاك، تلك التي تعيل إلى الطرب والكلمة الملتاة، فضلاً عن أنه وهو يعيد سبك (الذهب الاقرونجي) في هيئة عربية، راح يمزج بين

المهجور المتعلق بمأثور الكلم عن المسرح الحي، وانتظر المسرح طويلاً حتى ظهر البلع المعبر عن واقع تأثر يبحث عن ذاته، ويميل للكشف عن هويته، ويسعى لوضع يده على المشترك بين عناصر الأمة الواحدة، أملاً في بلورة وجود متميز له داخل معترك الصراع الدولي المتعدد الأقطاب والفلسفات والقوى.

طرح المسرح المصري في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات أشكالاً متعددة من محاولات التاصيل وتجذير بنيته في أرض الواقع، فكان الحديث عن المسامية المصرية والحكاية الفلسطينية / اللبنانية، والاحتفالية المغربية، فضلاً عن محاولات الرجوع للتراث العربي، نهلاً من المقامات وحكايات ألف ليلة وليلة، منذ المصريين «توفيق الحكيم» هذه الفريد فرج، مروراً بالمصري «المطبخ الصديقي»، وصولاً للاردني «غنام غنام»، إلى جانب الاهتمام باستلهام الحكايات الشعبية عند المصري «نجيب سرور» والتونسي «عز الدين المدني»، ثم مع أعمال «يسري الجندى» و«أبو العلا السلاوي» و«سمير عبد الباقي»، و«بهج اسماعيل»، و«محمد الفيل»، جنباً إلى جنب الجهد المتميز لصياغة عروض شعبية ذات طابع تضيوي عند المخرج «سمير المصنوعي» ومن لقل لقله متمركزاً في العاصمة، وذات طابع جماهيري عند المخرج «عبد الرحمن الشافعي»، ومن سار على طريقته، خاصة في الأقاليم. غير أن نهاية القرن العشرين وضعت هذا المسرح المستلهم لتراثه الشعبي في مازق حاد بين محاولات التاصيل دعماً لهوية مصرية عربية متجانسة ومختلفة عن هويات أخرى، ومحاولات اللحاق بالمعاصرة.

تدرب فيه الهويات القومية، باسم العولة، وما بعد الحدثة. كما توازى مع مازق التاصيل في زمن العولة، مازق سحب العباط من دراما العقل والوجدان الحي، وقيام النقد بتدشين المقتولات الداعية لممسرح المسرح، والتشعور حول المسرح الجسدي والحركي، إلغاء أية علاقة بين الفن والواقع، واكتفاء بالتأويل السيميولوجي للعرض المسرحي، مع اعلاء متعمد لدور المخرج على حساب الكاتب المبرر على التوالي، ومن هنا نشأت إشكالية جديدة أمام المسرح العربي، كيف يمكن له التمسير الحقيقي عن متغيرات واقعه، والكلمة مطاردة برهانية نقدية، والتجريب ومهرجاناته الدولية مفروضان بأمر المؤسسات الرسمية، والعولة تضغط بتطلها العربي الأوح على الخصوصية العربية، وسلطة الجسد فاقت سلطة الفكر، والإبداع الجاد للمسرح أصعب، كما هو في كافة المجالات الأخرى من سينمائية وقصصية وشعرية وتشكيلية وغيرها، تنخبوا ينزوي في القاعات الصغرى، يثرثر صغار المثقفين حوله، بينما يقتني النقاد بالأحداث الملفة عنه هي مجالات متخصصة لا تبغ أكثر من ألف نسخة



وعروض الاوبرا الغربية، تاركاً بقية شرائحه الطبقية منغمسة في ميلودرامات «يوسف وهبي» التي انتهزت فرصة المساحة الفارغة التي تركتها ثورة ١٩ ثورة ١٩ الجماهيرية في مصر، بعد تقلص نتائجها، وتحول ثوارها إلى مسؤولين حكوميين داخل الأنظمة القائمة، مما خلق في النفس شعوراً بالاحباط، فسادت الميلودراما الاجتماعية النقدية الزائفة، جنباً إلى جنب المسرحية الانتقادية الساخرة، التي تستخدم أشكال التعبير الشعبية من (تبادل القافية) للأزمات المتداولة للعمدة (البصياص) والنوبي الطليب.

وسط محاولات تأسيس مسرح عربي وفقاً للنمط المستجلب من الغرب، ظهرت أول اشكاليات الابداع امام كاتب المسرح العربي، وهي كيفية تعريب المتن الغربي ثم صياغة مضمون عربي خالص في بنية درامية غربية، والمضمون هنا ليس مجرد الفكر المصبوب في وعاء قابل لاستقبال أي مضمون، وإنما هو فكر متعشون في بنية جمالية تحتوي على الحكاية والشخصيات وتطورهما وتغير مصائرهما بفعل حدث درامي ينتهي إلى غير ما بدأ به، أي اكتشف البدع الجديد أن المسرح ليس بحكاية مصماسة في قالب حوار، وإنما هو رؤية متكاملة، ديمقراطية الفصل الجماعي، ديمقراطية الصياغة الجماعية، ديمقراطية التلقي الجماهيري، ولذا كان لا بد أن يتعثر هذا المسرح الوليد في مسيرته، حتى يحقق المجتمع تحرره الكامل، سياسياً واجتماعياً، ويسمى بالفعل لتطبيق الديمقراطية لكل الشعب، وليس لشرائع طبقية فيه، وتتجلى بذلك تلك العلاقة الجدلية بين الفن والواقع، فالأول وليد الثاني والمتفاعل معه والمؤثر عليه.

وعليه ترك الكاتب الجاد المسرح الجماهيري لأهله وفرقه، وتلق بحبال الأدب الرفيع، فاضتلز في البداية «توفيق الحكيم» الناس بصورياته الذهنية في برجه العاجي، وابتعد «عزيز اباطة» بشعره



بعض المشاركين في ورشة الدمى

يقيمة على امتداد الوطن العربي بأكمله.

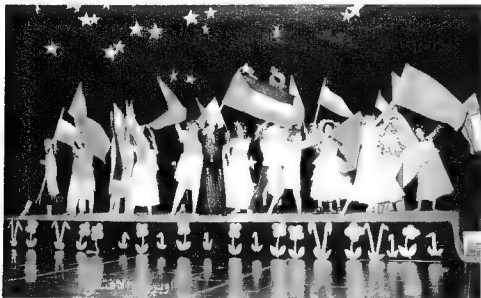
ورغم أن مفهوم العولة أو الكونية قد ظهر في مجال الاقتصاد أولاً، إلا أن سمي أصحابه لفرضه على المالم بكافة أصمته، قد دفع الثقافة للانتهاء والتحرك لهذا التحدي الجديد أو المتجدد وطرح استجاباتها له، فالمتغيرات الاقتصادية في أي مجتمع، تؤثر بالحم سلباً أو ايجاباً في أنشطة الثقافة القائمة وتوجهاتها، والعولة في أبسط تعريف لها تعني تحقيق تماون حقيقي يتجاوز الحدود والمجتمعات والثقافات، ويشكل هذا (التجاوز للثقافات) أخطر تحد يواجه ثقافة أي مجتمع، أو ما نسميه بالثقافة الوطنية، والتي تعبر بالضرورة عن ذاتية كل مجتمع، وهو تحد يتجاوز في ذاته تحديات الماضي التي تترسست حول الفضاءات المكانية من أرض وماء وخيمة، ثم دارت حول العقائد الدينية والأيدولوجية، الى أن تركزت أخيراً حول مفهوم صراع الثقافات والحضارات، بعد أن أعلنت الأنظمة الرأسمالية القطعية مع التاريخ الذي كان قبل نهايات القرن الماضي، وذلك بعد نجاحها في الانتصار وترسانتها التكنولوجية على الأيدولوجيات الاشتراكية والشيوعية، التي عجزت بدورها عن تحقيق ما طرحته أمام شعوبها من أفكار طوباوية عن مدن العدل والرخاء الفاضلة، فضلاً عن قدرة الأنظمة الرأسمالية على تطوير ذاتها، وطرحها مفهوم العولة، الذي يستهدف فيما يستهدف إلغاء الثقافات القومية لصالح ثقافة واحدة أو أيدولوجية فكر أوحده، هي ايدولوجية الممتلك لهذا الفكر وأدوات فرضه على العالم، بعد أن تحول هذا العالم الى قرية صغيرة.

غير أنها قرية محكومة، أو بمعنى البعض لأن تحكم بقيادة واحدة تمتلك زمام العالم وتحركه كما تشاء، وتمارس دور المشرع والقاضي

والشرطي معاً، وهي بالتأكيد قيادة المجتمع الرأسمالي الغربي بزعامة الولايات المتحدة الامريكية الداعية لحرية الفكر والمقيدة والتعبير، وهي الحرية التي لا تعني رفض التناقض الفكري، وإنما تأكيداً وخلق صراع حيوي بين أطرافه، فحرية الفكر تقضي لشموليته، وحرية التعبير تقضي للبلش به، وحرية المقيدة تفيض لتسبب عقيدة واحدة يقال أنها الصحيحة المطلقة والدائمة، والخروج عليها هو خروج على الشرعية الدولية والفكر المتقدم، وهنون الحدانة.

ومن ثم فإن أول التحديات التي تواجهها الثقافة الوطنية في أي مجتمع اليوم، هي (شمولية الثقافة الغربية) وهيمنتها باسم العولة، وهي نوع جديد من التحدي الثقافي يتطلب استجابة تقف في وجه محاولات اخضاع الذات القومية (العربية) لذات قومية أخرى (غربية الفكر / أمريكية القوة) تدعى العالمية، وتخلق صراعاً دموياً بين الثقافات، نعمت صامويل هنتنجتون يوماً باسم (صدام العالم الجديد) مسكون صراعاً بين شمول يتنمي الى كيانات ثقافية مختلفة، وإنهاء حالة الصراع هذه لا بد من القضاء على هذه الكيانات الثقافية المختلفة، والمتعارضة مع الكيان الثقافي المبرر عن الكيان السياسي المنحصر، والذي رفع شعار القضاء على الارهاب مسلحاً في وجه كل فكر مخالف له، ومصدر لنا نظريات ما بعد الحداثة لؤاد كل خصوصية ثقافية نمتلكها، وقام بعملية غسيل دماغ كاملة على مستوى العالم كله بهدف الترويج للفكرة القائلة بأن إعادة هيكلة أنظمة التبادل التجاري والحرية المطلقة للأسواق سيؤديان حتماً الى ارتفاع عام في مستوى العيش والتطور الاجتماعي بشكل





يحقق مزيداً من العدالة للمجتمع، وقد كشف الواقع، وما زال يكشف عن أكذوبة هذه المعجزة المولوية، فضجوة اللامساواة تزداد بين الدول بعضها البعض، وداخل الدولة الواحدة، وسياسات الانفتاح على السوق العالمي تؤدي إلى التخليص في الإنفاق العام، ولا سيما في مجالات التعليم والثقافة، وتقديس الفكر المولي يؤدي لثقافة على الانتماء الوطني، كما أن المولوية بمقيدتها الشمولية تقف ضد الفكر الديمقراطي

وممارساته الحياتية، وذلك لأن الديمقراطية، والتي تعني حكم المجتمع بممثلته المنتخبين لصالح هذا المجتمع، هذا الفهم للديمقراطية يغيب أمام مجتمع تتفكك فيه الدولة، ويحكمه رأس المال، وتتحكم فيه الشركات المتعدية الجنسية، ويضع صاحب القرار السياسي والثقافي فيه مآلك أدوات الانتاج الاجنبي.

هذه النزعة الشمولية واللاديمقراطية للدولة تفرض على الثقافة في المجتمع القومي كالمجتمع العربي، تحدياً قوياً، خاصة في مجال المسرح الذي تأسس على الديمقراطية، منذ زمن الاغريق حتى زمن الحاجة اليه بالوطن العربي أواسد القرن التاسع عشر، فالمسرح بنية وصراع وتعبير عن تفاعلات واقع يتضاد مع الفكر الشمولي، ويتحول الى مونولوج صاخر أو صامت في ظل غياب الديمقراطية، فضلاً عن كون هذا المسرح مهرباً عن الموروث الثقافي للمجتمع المُنقش منه، مما يعني انحصاراً حاداً بين هذا المسرح ومجتمعه اذا ما عبر هذا المسرح عن موروث ثقافي لمجتمع آخر غير مجتمعه التلقي، ومن ثم فإن محاولة عولته هي في حقيقتها اغتيال لهذا المسرح وغريته له، وفهم عرى علاقته بواقعه، وتحويله الى مجرد (سلعة) تلبى احتياجات زبون محدد، ولا ترضى بذوقه ولا تؤدي لدفع المجتمع للتقدم.

ان تحويل المسرح الى سلعة يأتي وفق منظور المولوية ايضاً الداعي الى «تسليع كل شيء» وتحويله من منطق (القيمة) الى منطق (المنفعة)، فيصبح المسرح مجرد سلعة استهلاكية تستنفد وجودها بمجرد استهلاكها، وتتحوّل انتاجاً الى (تجميع) لعناصر ومفاهيم مسنودة، مثل السيارة والثلاجة وجهاز التلفزيون، والتي بدأت تضارب بدورها مع الغاء الجمارك على السيارات المستوردة، أما المسرح (الوطني) فهو مثل الصناعة (الوطنية) لا حاجة له، في زمن وصل فيه نمط الإنتاج الرأسمالي الى نقطة الانتقال من عالمية دائرة التبادل والتوزيع والسوق والتجارة والتداول، الى عالمية دائرة الإنتاج وإعادة الانتاج ذاتها، ومن ثم لم تعد الدول الرأسمالية الغربية تقف عند حدود (تصدير) المنتج الصناعي والفكري البنا، في اطار عالمية الإنتاج والتدخل في (انتاج) هذا المنتج الصناعي والفكري على أرضه، في دول الاطراف، وراح المخطط منا يصنع المنتج الثقافي الذي يتواءم مع مواصفات السلعة العالمية والقيم الفكرية التي تحملها، مما فصح

العلاقة بين هذا المثقف المولي، والواقع الذي يعيشه، وانعكس ذلك على خواء المسارح الجادة (الثقافة) من جماهيرها، وتحول الكثير من نقادنا الى بيناوات تشقق بمصطلحات ومفاهيم لا علاقة لها بالمسرح المقدم أو المطلوب تقديمه، واكتفت النشائج المثقفة - وغير المثقفة - من الطبقة المتوسطة المتفائلة بتلقي الأعلام السينمائية مفرغة المكنى سقيمة الاحساس، وباستقبال الدراما التلفزيونية المعبرة بشكل كامل عن انكسارها وتراجعها الاجباري في العقدين الأخيرين من الزمان عن لعب أي دور مؤثر في المجتمع، باستثناءات قليلة، بعد ان أنسدت آفاق تطلعاتها وعصرت عن التكيف والتألف السريع مع البيئة المولوية الجديدة، التي يباع فيها كل شيء، بما فيه القيم الأخلاقية بسرعة الضوء، باسم أيديولوجية السوق، التي تتفوق يوماً بعد يوم على مؤسسة الدولة ذاتها، والتي أصبحت تمتع بالبيروقراطية والسيطرة على السوق، الذي لا بد من أجل تحريره المتخلص من قبضة الدولة ودورها المجتمعي، والغاء الدولة ذاتها كمؤسسة حاكمة، وكيان وطني، لصالح المؤسسات الدولية الكبرى والمتحكمة في حركة العالم (البنك الدولي وصندوق النقد الدولي ومنظمة التجارة العالمية) فضلاً عن المنظمات الأخرى والشركات المتعدية الجنسية التي تشاطرها ذات الأيديولوجية وتخضع لسيطرة القوى الأكبر الفاعلة في العالم اليوم، تلك القوى التي استمررت استعماراً تقليدياً قديماً، ثم تحررت منها، ووقفنا ضدها في مرحلتها التالية (الامبريالية)، ثم سقطنا بين أيديها في مرحلتها الثالثة الحالية (المولة).

رؤية فكرية تتبع وتتوجه لمجتمع معين في ظرف تاريخي محدد، فكيف لنا ان نغمر عن خصوصيتها المسرحية ونحن نتسلخ بأفكار غريبة عميقة الانبساط بعبادات وتقاليد وأفكار مجتمعاتنا نحن فعلاً بحاجة لمسرح عربي، يعبر عن قضايا مجتمعاتنا المصرية، دون أن ينفصل عن عمليات التقدم في كافة مجالات الحياة، وهذا هو التحدي الأكبر، الذي لن تكون نتائجه صانعة إلا بقدر ما نمتلك من إمكانيات نضعها لتستجيب بها لهذا التحدي، ونحسم عقول أمثنا من كل محو لتاريخها واستلاب لحاضرها وتميمر مستقبلها.

◆ ناقد وعميد المعهد العالي للفنون الشعبية بمصر.

## أصبحت عمان عاصمة للتشكيل العربي وانعكاساً مهماً للثقافة البصرية العربية

محمد العامري



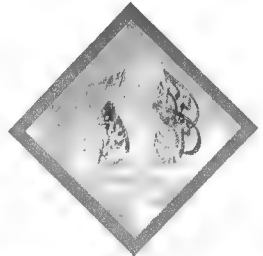
في ذى الحجة العام (٢٠٠٤) دعت العروض التشكيلية في العاصمة عمان شمولية من نوع خاص، تلك الشمولية التي شكلت مؤشراً على أن العاصمة عمان باتت نقطة التقاء اللوحة العربية سواء كانت آتية من جيرانها أو من الفنانين المغتربين في الخارج وصولاً إلى الفنانين العرب المقيمين فيها، هذا الأمر دفع بالفنانين عامة المحليين والعرب إلى إيجاد مساحة من التنافس والحوار والتجديد داخل اللوحة المعاصرة، بل جذبت عمان عروضاً عالمية امتثال الألماني المعروف (أوتو ديكس) الذي كرس حياته لنقد الحرب العالمية الأولى، جاءت أعماله المتحفية إلى عمان لتقديم صورة الفنان الكارث للحرب.

نعم لقد أصبحت عمان عاصمة للتشكيل العربي وملتقى للوحة العربية المعاصرة.

### غالييري الأورفلي:

في غرفة المعارض العربية، جاء معرض الألماني أوتوديكس ليكسر نمطية المعرض، جاء النشاط بالتعاون ما بين معهد غوته والغالييري ليقيم هذا المعرض نموذجاً مهماً لفنون الغرافيك، وقد لاقى المعرض تجاوباً من قبل النقاد والفنانين والجاليات الأجنبية كون المجموعة المعروضة هي مجموعة متحفية تتحرك في عواصم البلدان العربية، كمادة فنية متقدمة دفع ثمنها الفنان أثناء حياته لموقفه الصارخ من الحروب والحرب العالمية الأولى تحديداً، فكانت فرصة نادرة للتعرف على تلك الأعمال التي تتيح للمشاهد والمتخصص التعرف على تقنيات غرافيكية ذات مستوى راق، الأعمال جاءت لتعكس مأساة الحرب وتقدمها، حيث رصد الفنان أوتوديكس الحطام البشري والمكاني في لوحاته وصولاً لأنماط الحياة الاجتماعية في الحرب حيث الفقر وبيع الجسد والروح في سبيل لقمة العيش وصولاً إلى مشاهد القتل والجرحى والجنود والقادة القساة وأماكن بيع النهب، أنها الحرب التي لا تبقى ولا تذر والتي تعكس انحطاط القيم الإنسانية في سبيل العيش. أعمال الفنان أوتوديكس تعكس واقعاً نعيشه الآن، واقع أبو غريب والفلوجة وفلسطين، أنها لحروب بشرى تشابهاتها، فالحرب فكرة مجنونة لتحقيق الخراب بكل أشكاله.

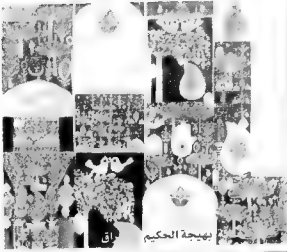
♦ غالييري رؤى واحتفالية بمعرض وجدان علي قدمت الأميرة وجدان علي معرضاً شخصياً جديداً



• للفنانة الأميرة وجدان - الاردن



• للفنانة الأميرة وجدان - الاردن



• نهيجة الحكيم



• لينا - لوز



• لينا - لوز



• لينا - لوز

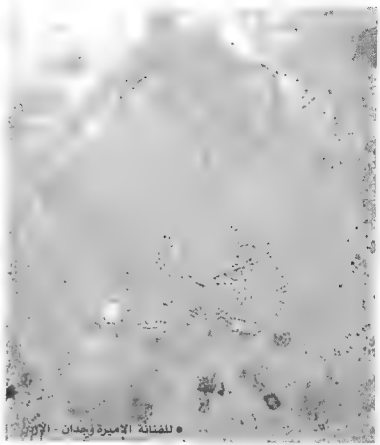


• الفنان اوتوديكس - المانيا

جاء عبر احتفالية متكاملة مدعومة من امانة عمان الكبرى قام بها غاليري رؤى احتفاء بتجربة الفنانة وجدان علي التي كان لها أكبر الأثر في تطور الحركة التشكيلية في الأردن بدءاً من تأسيس المتحف الوطني الأردني للفنون عام ١٩٧٩ وصولاً لنشاطها النقدي في مجال الفنون الاسلامية وتأسيس كلية الفنون والتصميم في الجامعة الأردنية.

اشتملت الاحتفالية على عرض لأعمال الأميرة التي جاءت بعنوان (جواهر على ورق) إلى جانب محاضرة شارك فيها كل من النقاد ملازم عصفور وعمران القيسي (لبنان) وأسعد عرابي (سوريا) إضافة إلى لقاء مع الأميرة وجدان علي تحدثت من خلاله عن تجربتها الجديدة وفضاءات عناصر اللوحة التي استخدمت فيها ورقة (الببالي) الشجرة المقدسة لدى الهنود.

جاءت الأعمال لتعكس وعي الفنانة وجدان علي عبر صياغات متقدمة جمعت فيها الكولاج والأخبار واستخداماتها لمخطوط تركماني قديم والورق اليدوي، فقد أثارت هذه التجربة أسئلة جماعية تمحورت حول اللوحة الشرقية التي استفادت من فضاء الفنون الصفوية من خلال فتح كادر اللوحة وتجاوزه. أما في المحاضرة فقد قدم المشاركون مسارين مهمين في تجربة الأميرة وجدان علي: المسار التاريخي والمسار الفني، لتعكس المحاضرة جانباً شمولياً أعطى فكرة وثيقة عن أهمية التجربة ودور الفنانة في الحياة التشكيلية الأردنية والعربية والعالمية.



• للفنانة الاميرة وجدان - الاردن

#### غالييري زارة

قدم الفنان السوري سبهان آدم تجربة جديدة في غالييري زارة أكد من خلالها على اصراره المهم على نقد المجتمع من خلال اللوحة، وقد عرف سبهان بقسوة شخصوة وتشوهات التي عكست معنى مأساة الانسان في هذا الزمن، وقد سبق للفنان ادم وأن عرض في الأردن أكثر من مرة، ففي كل مرة يثير تساؤلاً حول قيم الانسان وينقد الحياة السريعة منعكسة في شخصوة التي تتحول عبر تشوهات إلى مناطق مختلفة من الحياة. إلى جانب ذلك يجمع الفنان سبهان في أعماله بين الفضاء الجرافيكي وقضاء الرسم عبر طقسية مأساوية حققها في مفارقاته بين الأسود والأحمر، وصولاً إلى مساحة القماشية.



• للفنانة الاميرة وجدان - الاردن

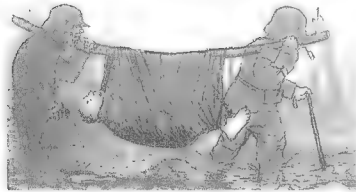
#### مركز الحسين الثقافي:

(أحلام شاعر) الممرض الجديد الذي أقسم للشاعر والفنان عبدالله منصور في مركز الحسين الثقافي، هذا الممرض وغيره للشاعر منصور يعكس تشابكات بين اللوحة والقصيدة، كما لو أن الشاعر منصور أراد أن يذهب إلى منطقة جديدة للتعبير عن أحلامه الانسانية، وأن يكشف عن ألمه الخاص عبر أداة جديدة اسمها النص البصري، فالشاهد لأعماله يلتقط انكسار الانسان في أعماله وكذلك حزن الوجوه والعنف في التعبير عن تلك الموضوعات، انها اللوحة الأكثر كشفاً للذات الانسانية.



غالييري رويال:

• للفنان اوتوديكيكس - ألمانيا



قدمت الرسامة العراقية شنكول معرضه الجديد في غاليري رويال في عمان، واشتمل المعرض على مجموعة من الأعمال التي تمكس موضوعات الطبيعة من خلال تجريدية تعبيرية إلى جانب استخدامها للمواد المختلفة في اللوحة الواحدة.

غالييري بندك آرث:

قدمت الفنانة العراقية بهيجة الحكيم معرضها الشخصي السادس عشر في غاليري بندك آرث والذي يعكس اهتمامات الفنانة في فضاء الفنون الفارسية، حيث حولت الطبيعة

والأمكنة إلى فضاء زخرفي مذهب يعكس حليمة المشهد وصولاً إلى رصدنا لبعض التعاوين العراقية ومزجها بين الجانب الزخرفي والتشخيصي الانساني. وقد برزت تحولات جديدة لدى الفنانة بهيجة الحكيم في تخليها في بعض أعمالها عن صورة الزخارف والاكتفاء بالكشف على اللون الواحد الرطب، مستخدمة أرضية القماش كمشاركة لونية بين مساحة اللون والقماش.

المركز الثقافي الفرثسي:

قدم الفوتوغرافي الأردني فادي حداد معرضاً فوتوغرافياً حول جماليات مدينة السلط التي اتصفت بمعالمها التراثية القديمة. وقد سبق لحداد أن حاز على جوائز مهمة في مجال الفوتوغراف ورصد في صوره حياة البدو والفجر وجماليات الطبيعة الأردنية.

في معرضه عن السلط يقدم حداد صورة انسانية وجماعية عن تلك المدينة ويوجه رسالة جمالية للمحافظة على جماليات تلك المدينة التي استهوت المصورين والرسامين لما تمتلكه من مشاهد مغرية للرسم والتصوير.

## «ذاكرة المدينة» لـ «محمد رفيع»

من منشورات امانة عمان الكبرى صدر مؤخراً الجزء الثالث من كتاب «ذاكرة المدينة» لولفه محمد رفيع، ويحمل الكتاب عنواناً فرعياً هو «أوراق عمان القديمة: قراءة في عقود الإيجار ١٩٤٦-١٩٥٩».

يقع الكتاب في (١٩٠) صفحة، ويضم ثلاثة عشر فصلاً، كما يضم خاتمة وملاحق، وفهرساً للأعلام والأماكن. وقد جاءت عناوين الفصول على النحو التالي: عام الأوراق، عام الرحيل، عام المهين، عام الطرابيش، عام الجزيرة، عام السهر، عام الممران، عام النقطة الرابعة، عام الطيران، عام الوحدات الجديدة، عام المقابر، عام الكهنة والمرافين، وعام الأخفاد والورثة.

يهدى الباحث كتابه على هذا النحو: إلى واديه الحقيقي، بضفته، الذي كان مليئاً بالحب والخصب والرضا .. إلى أقصر الشوارع في عمان القديمة .. إلى شارع الرضا.

بعد الإهداف يطالعنا الباحث بمقدمة، وقف من خلالها على أهم محاور الكتاب والمستويات التي ألف على أساسها كتابه، وهي مستويات ثلاثة يجمّلها الباحث على النحو التالي:

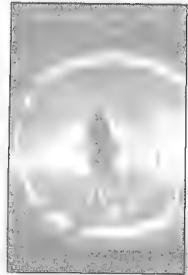
المستوى الأول: وراثي، ويقع في مقدمات الفصول، ويقوم على بناء شخصيات روائية، تستمد خيوطها الأولى من المعلومات التي تقدمها العقود. وفي هذا المستوى يحاول الباحث رسم ملامح المدينة وناسها: زمانياً ومكانياً، في الفترة المشار إليها. المستوى الثاني: وثائقي بالكامل، وهو مادة الكتاب الأساسية. ويقوم على قراءة توخّت الدقة والموضوعية في كل ما تقدمه العقود من معلومات، مهما كانت بسيطة، مما جعل من هذا المستوى رصداً لأدق التفاصيل الخاصة بتطور المدينة، وذلك من خلال: أسماء الأشخاص والعائلات، والمهن، والأسواق، والشوارع، والأزقة والحارات والأبنية والممران ولهجة ناس المدينة وموهمهم.

المستوى الثالث: قراءة أكاديمية لكل ما جمّعه العقود من معلومات.

ويوضح لنا الباحث بأن هذه القراءة، قد استندت على قراءة تفصيلية لما يزيد عن أربعة آلاف عقد، مكتوبة في غالبيتها بخط اليد، وقد تجاوز عدد أوراق هذه العقود (١٢) ألف ورقة في الفترة الممتدة من عام ١٩٤٦-١٩٥٩.

ومن الواضح أن الباحث قد بذل جهداً كبيراً ومضنياً لإخراج كتابه على هذا النحو المتميز. ولعل القارئ لخاتمة الكتاب يكتشف هذا الأمر، حيث جاءت الخاتمة بلغة أدبية قريبة. من روح الإبداع. ويقول المؤلف في مطلعها: «كانت ليلة من ليالي آذار الباردة حين انتهيت من كتابة هذه الأوراق. هي تلك الليلة التي بدأ المطر فيها يتساقط من أول المساء بهدوء. لم أشعر كيف مضى الوقت.. ولا كيف أنجزت ما تبقى من الأوراق في تلك الليلة.. طوال عام وأنا أعيش بين هذه الأوراق وناسها وبيوتها وشوارعها وأحلامها وتقاصيلها.. أشياء كثيرة تغيرت في حياتي هذا العام. انسحبت - دون أن أشعر - من كثير من أوساطي الاجتماعية .. وحتى عائلتي لم تعد تأخذ. من وقتي ربع ما كانت تأخذ سابقاً».

ومن الجدير بالذكر أن ملاحق الكتاب جاءت غنية بالمعلومات التي سيجد فيها الباحثون والدارسون مادة ثرية، وخصبة.



## القيمة والاختلاف: مقاربات فكرية لـ «مصطفى الكيلاني»

عن دار المعارف للطباعة والنشر بتونس، وضمن سلسلة الدراسات والبحوث للمعقة، صدر مؤخراً الكتاب رقم (١٤) تحت عنوان «القيمة والاختلاف: مقاربات فكرية» للمؤلف مصطفى الكيلاني.

يقع الكتاب في (٢٣٢) صفحة، ويضم ثلاثة أبواب، جاء الباب الأول تحت عنوان: «ثقافة المعنى ومراجع القيمة»، وقد اشتمل هذا الباب على ثلاثة فصول هي: ثقافة جديدة للمعنى من المطلق إلى التفكيك والنسبية، ثم سؤال القيمة اليوم، ثم المولة بين مفهوم التماثل وتعدد الاختلاف. بينما جاء الباب الثاني تحت عنوان «ثقافة المعنى في الفكر العربي الإسلامي» واشتمل على ثلاثة فصول هي: تاويلية النص الديني: معنى الكائن البشري في نموذجين من النص القرآني، ثم الاجتهاد والتاويل بين واحدة الأصل وحقيقة التعدد المنهجي في الفكر الإسلامي المعاصر، ثم اطلاق المنهج وإشكالياته في قراءة التراث الإسلامي: محمد أركون نموذجاً.

أما الباب الثالث فجاء تحت عنوان «نحن وثقافة المعنى بين الزمان والمصير» واشتمل على أربعة فصول هي: نحن ومجتمع الاتصال، ثم تثقيف المال - تمويل المعرفة، ثم بين القومية والديمقراطية: مآزق الفكر السياسي العربي - وأخيراً: استفعال القوة - تراجع السلطة: سؤال نحن والمولة.

ويرى المؤلف أن ثقافة المعنى في فصول هذا الكتاب محاولة لرسم مشهد الخراب الكوني الهائل الذي نعيشه اليوم. كما نجده يتساءل: كيف نواجه رياح المولة العاتية بالفعل الإبداعي والعقل والمال ووسائل القوة التي تمتلكها استناداً إلى مقومات وجودنا الثقافي والحضاري؟

وكيف نحرر الفرد العربي من قيود قديمة وأخرى حديثة، وننتصر لثقافة التعدد والاختلاف؟ وكيف لنا اليوم إنهاء واقع التشرد العربي من خلال العمل المشترك، والخطوط والبرامج العاجلة والأجلة؟

ويذهب المؤلف إلى أن مخاطر عديدة تتهدد الآن الذات القومية ومستقبل الدولة الوطنية في مجمل بلدان الجنوب، وفي الملمين العربي والإسلامي على وجه الخصوص، وذلك بمد أن تقوضت معالم الخارطة السياسية منذ انهيار الاتحاد السوفياتي ونشوء خارطة سياسية جديدة في ظل الأمركة، وتوحيد العالم - افتراضاً - بواسطة وسائل الاتصال الحديثة - وواقعاً حصياً - باقتصاد السوق الكونية.

وقد حرص المؤلف أن يؤكد في نهاية كتابه على ضرورة تثقيف المال، وتمويل المعرفة، وإعادة دور المثقف العربي في النقد والريادة والمشاركة في وضع الخطط والبرامج. والمتابعة والتقييم، بدلاً من هيمنة المسؤول البيروقراطي طيلة عقود. كما أكد على ضرورة أن نلهم شتاتنا لمواجهة استفعال القوة في عالم مرتبط يبحث عن نظام جديد بمد أن شهد هيمنة القطب الواحد. وتساءل المؤلف عن الكيفية التي يمكن أن نحدد بواسطتها موقعنا داخل الخارطة السياسية الجديدة بخطوط وبرامج اقتصادية وتثقيفية حكيمه، وفكر متوجه، وإبداع خلاق.

«نحو استراتيجية وطنية للثقافة المجتمعية» لـ «الدكتور ابراهيم بدران»  
ضمن منشورات أمانة عمان الكبرى صدر مؤخراً كتاب بعنوان «نحو  
استراتيجية وطنية للثقافة المجتمعية» مؤلفه الدكتور ابراهيم بدران.  
يقع الكتاب في (١٢٤) صفحة ، ويضم مقدمة، وخمسة فصول، حيث حمل  
الفصل الأول عنوان: حول الثقافة المجتمعية، والفصل الثاني عنوان: المؤثرات  
الرئيسية في الثقافة المجتمعية، والفصل الثالث: الإشكالية الثقافية الراهنة.  
والفصل الرابع: الرؤية المستقبلية. أما الفصل الخامس والأخير فحمل عنوان:  
مشروع استراتيجية الثقافة المجتمعية.

ويذهب المؤلف إلى أن المحور الفكري والثقافي يعد واحداً من المحاور  
الأساسية لنهوض المجتمعات وتقدمها. كما يرى أن النهوض والتقدم لا تصنع  
النخبة بمفردها سواء كانت نخبة فكرية أو علمية أو سياسية أو ثقافية، بل  
إن الذي يصنع النهوض والتقدم هم أفراد المجتمع ومؤسساته ومنظمات المجتمع  
المدني، والعاملون في القطاع الخاص والقطاعات الاقتصادية المختلفة.

ويرى المؤلف أن الثقافة المجتمعية في الدول النامية لا يمكن أن تأخذ  
موقعها الصحيح ما لم تكن هناك استراتيجيات وسياسات وبرامج لتطوير هذه  
الثقافة، وبخلاف ذلك فإن تجاوب المجتمع مع متطلبات الحداثة والمعاصرة  
والانطلاق إلى المستقبل الذي يشر به القرن الحادي والعشرون سيكون تجاوباً  
بطيئاً وضعيفاً من شأنه أن يكلف المجتمع ملايين الدولارات التي قد تذهب  
هباء بسبب عدم الجاهزية الفكرية والثقافية للمجتمع أو بسبب عدم الكفاءة  
والفاعلية.

ويرى المؤلف أن هذا الكتاب يمثل محاولة لوضع الملامح الرئيسية لتطوير  
استراتيجية وطنية يتشارك في رسمها وتنفيذها القطاع الرسمي مع القطاع  
الأهلي. ثم يخبرنا بأنه سعى لأن تكون الكتابة قريبة من لغة المشروع العلمي  
المعملي، وأن يكون الكتاب دليلاً صلياً ومشروعاً قابلاً للتنفيذ لبناء ثقافة  
مجتمعية جديدة قادرة على مواجهة استحقاقات الانتقال إلى مجتمع العلم  
والمعرفة، وقادرة على المساعدة في الانطلاق نحو المستقبل.

ومن آراء المؤلف أن الثقافة التي أصبحت بالغة الأهمية هي تلك التي  
تتعامل بحكمة مع الزيادة السكانية، وحجم العائلة، وتنظيم النسل، والمباعدة بين  
الأحمال. ودليله على ذلك أن الدول الصناعية المتقدمة والدول الناهضة  
الحديثة مثل كوريا والصين وسنغافورة وماليزيا وقبرص لم تستطع أن تحقق  
نهضتها للمعاصرة إلا حين نهجت بالتغلب على معدلات النمو السكاني العالية  
وتخفيضها إلى حدود مقبولة.

جملة القول: إن كتاب «نحو استراتيجية وطنية للثقافة المجتمعية» مؤلفه  
الدكتور ابراهيم بدران مليء بالآراء العلمية والعملية التي تستحق أخذها بعين  
الاعتبار.





«الفراشة الحمقاء تحترق مرتين»، علا عبيد.

ضمن منشورات أمانة عمان الكبرى، صدرت مؤخراً مجموعة قصصية جديدة للقاصة الأردنية علا عبيد، تحت عنوان «الفراشة الحمقاء تحترق مرتين».

تقع المجموعة في (١١٠) صفحات، وتضم ثلاثاً وعشرين قصة، منها: وائل لا يُحسن العد، الذئب في سرير جدتي، البنث التي لميت في البعد الرابع، القمر لا يُحسن الرسم، الذئبان الأخير لامرأة من السكر، ليمونة حلوة .. وغيرها.

في هذه المجموعة تقدم لنا الكاتبة قصصاً ذات سوية فنية جيدة، ومضامين ملتصقة بالحياة وهمومها اليومية والإنسانية والوجودية. كما تبدو الكاتبة مشغولة بالبحث عن هوية سرديّة تميزها عن غيرها من كتاب وكاتبات القصة القصيرة، مما جعل قصصها قريبة من روح الحداثة، وبعبارة - ألي حد ما - عما هو تقليدي ومألوف. ولعل خير مثال على ذلك قصة «الذئب في سرير جدتي» التي جزأتها الكاتبة إلى أرقام بدأت بـ «أولاً» وانتهت بـ «رابعاً».

ولعل قارئ المجموعة سرعان ما سيلاحظ أن هذه المجموعة القصصية قد استخدمت مستويات لغوية متباينة، فهناك اللغة الشعرية، مثل قول الكاتبة في إحدى القصص «ترسمني العتمة قنديلًا ذاهلاً». ص ١٢ وهناك إلى جوار اللغة الشعرية لغة السرد التي تتقل وتصور الحدث كما هو «ابتسم وأشرقت ملامحه. لم أجد ما أقوله، بحثت في ذاكرتي عمّا يقال في مثل هذه المناسبات، قلبت الكلمات التي أعرف فلم أجد شيئاً» ص ٨٠ .

وعلى الرغم من أن السرد - في أغلبه - جاء باللغة الفصحى، فقد استخدمت القاصة كلمات عامية في بعض الحوارات كان لا بد من استخدامها، مما جعل الحوار متناسباً ومتناغماً مع وعي الشخصية القصصية وقدراتها اللغوية والذهنية.

ولعل خير مثال على هذه المسألة ما جاء في قصة «وائل لا يُحسن العد»، وهي القصة التي حاولت أن تجسد رؤية الصغار والكهار لمعضلة الموت؛ ولأن معظم أبطال هذه القصة من الأطفال فقد جاء الحوار مناسباً لمستوى وعيهم: «أنا (ما حدا بغلبنني). غلبت وائل ستين مرة.

وعندما يضحك الأولاد مكتشفين كذب علي؛ لأن وائل لم يملك (قوول) طوال حياته، كان علي يقول:

- عن دود.

فيضحك الأولاد لأن علي يقول (من توت) بدل (عن دود)، لكن هناك ضحكة ناقصة تجعل ضحكات الأولاد أقصر فأقصر حتى تهتلها البيوت المظلمة» ص ٨٠.

وكما أهتمت الكاتبة بلغة قصصها، فقد حافظت على عنصر التشويق في كثير من قصص المجموعة.

الفراشة الحمقاء تحترق مرتين



## الفكر.. وتغيير المواقف!

قد رنا أن نعيش عصر متناقضات لم يشهد التاريخ مثله، متسارعاً ومتناقضاً تتهاوى فيه المقولات والقناعات التي ارتقت في الفكر الجمعي العربي إلى حد المسلمات، ويتداخل فيه السياسي والثقافي، تتوحد ذوق وتهاوى أخرى، وتتفتح حدود وأسوار حديدية بعد أن انطلقت نظرياتها على أرض الواقع بتطبيقاتها، فتراجعت عقول المفكرين ومثقتي الأمة ممن استقطبتهم وأمنوا بها طويلاً، فيكاتب بعضهم ببشمل التطبيق، وخلود النظرية، ويرتمي غيرهم في تقيض ما نذر له نفسه وكفاحه وشبابه، فتفتت الأحزاب اليسارية وخبت برامجها، وأمتلأت السموات بالنقاش من ثبته القضايا بكل لغات العالم ولهجاته، فتتغير المفاهيم الاجتماعية والفكرية بالانفتاح القصري على الآخرين.

وفي توالى الأزمات السياسية والاقتصادية يتردد فكر ويتحرر آخر، ويتبع سلفية في مواجهة هذه التحولات، تتمازج بالفقر وتهديد الهويات وتأرجح الانتماء، حين صارت القناعات والسائد الاجتماعي والفكري والمعلومات تتهاوى بسرعة اكتساب المستجد منها، وربما لهذا زعم ميشيل فوكو صاحب نظرية "نهاية التاريخ" بأن "الماضي لا يؤدي إلى الحاضر، بل إن الحاضر هو الذي يهب الماضي معناه وجدواه".

فكيف للمثقف أن يحافظ على فكر لا يتغير وقد تداخلت التقنية بالثقافة؟ وتتحدى أصحاب كل منهما إلى الاستفادة بالآخر وفهمه بعد أن صارت صناعة الثقافة مصدراً للكسب لا ترفاً وبروجاً عاجية، وهرع المشتغلون بكمليهم لفهم التقنية والاستفادة منها حين عجت السموات المفتوحة بما يزيد عن ٥٠٠ قمر صناعي تبت برامجها ولغاتها ومفاهيمها بأهداف معينة، تتراوح بين التجارة وما يطلق عليه الهيمنة وغزو العقول.

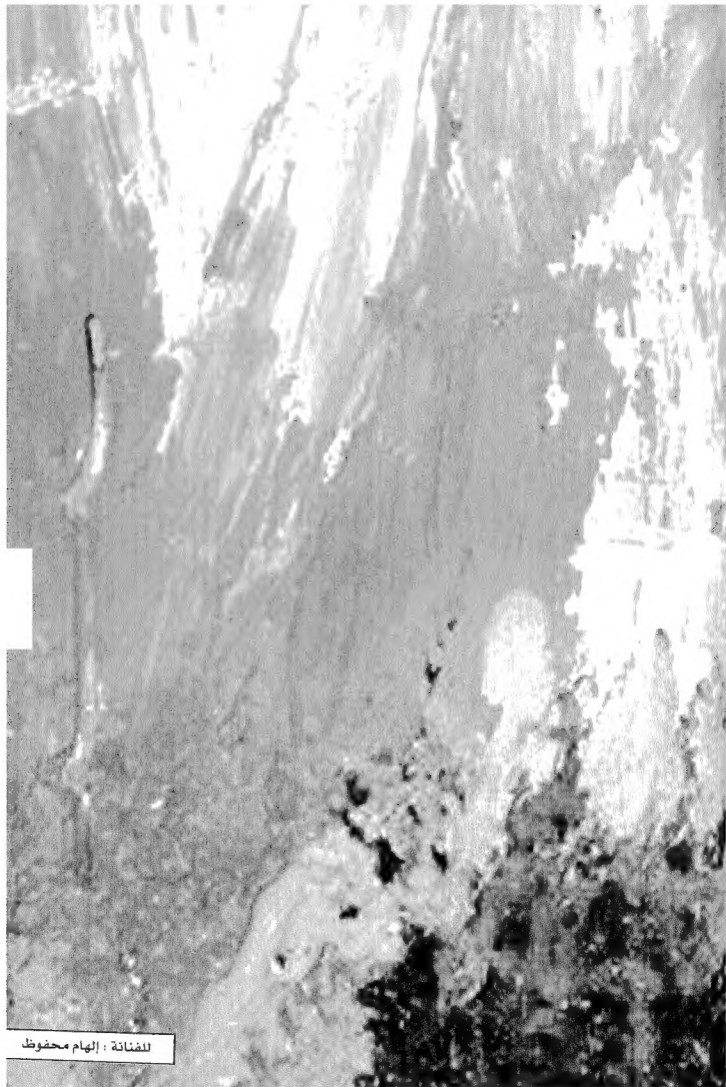
حين كتب توفيق الحكيم "عودة الوعي" مندداً بفترة حكم عبد الناصر وثورة يوليو متفنياً بالسادات والانفتاح، اعتبر كثير من المثقفين أن الرجل مسح تاريخه ومارس عبراً ثقافياً واضعاً، وأخذوا على الجواهري أنه نظم القصائد في رؤساء وملوك عرب عدة وتغنى بهم وكان رجل مختلف المصور، ثم كان لطفي الخولي صاحب مجلة "الطلعة" الثقافية التي استقطبت الفكر القومي والثوري قبل أن يتحول إلى بوق دعائية على الفضائيات يهلل للسلام وثقافته ويتغنى بنظرية رأس المال، وهو نجم أحمد فؤاد نجم بضراوة حين تقرب من رجل الأعمال المصري البارز جورج سيويرس بعد أن هاجم الأغنياء في قصائد عديدة واتهمهم بمص دماء الشعوب.

مصطفى محمود بدأ متشككاً علمانياً وانتهى داعية إسلامياً، ونجيب محفوظ اتبع "التقية" في آرائه السياسية قبل أن يعلن موقفه المؤيد للسلام والتفاوض مع إسرائيل، فيكون أول أديب عربي يفوز بنوبل، ويمكن تسمية الكثير من الرموز في السياسة والثقافة التي غيرت أفكارها ومساكناتها وجاهرت بقناعاتها الجديدة بعد أن تفاعلت مع التغيرات من حولها بخصوصيتها النفسية والفكرية ورود أفعالها إزاءها.

فهل هو ارتداد وانتهازية أم واقعية فكرية، في عالم يتغير بشكل متسارع، تفككت ديولات وبرزت اتحادات وتكتلات، وفرضت سطوة التقنية الحديثة مصادر معرفية عميقة ألهمت الهوة بين الأجيال في نظرتهم لكثير من القناعات والتعامل معها.

لا يمكن أن يولد إنسان ويموت ويتقلب في مراحل العمر وهو على فكر وقناعة واحدة، يتقلب بين طيول وجهل ومراهقة وأندفاعها، ثم يمضي على مسجوع الوعي واكتساب الخبرات دون حساب لمرحلة العمر، فماذا؟

كيف نرفض تغيير الفكر في عالم يتغير؟ اختلاف الوعي وتشكله وتفاعله إلى قناعات ومفاهيم ليس جريمة في المطلق، هذا ليس تقاليد الأسود والأبيض أقواس من الألوان التي لا يراها التشبيك، لا تتأخر بالضرورة في ما كان عليه، ولكنها تتراجع عنه بحمل ضرورة وواقعية وتحميها مستجدات الظروف واستحقاقات الوعي وتظل مقبولة ما دامتها ثقافة وفكر ذاتياً بلا أهداف شخصية.



للضائفة : إلهام محفوظ

